STUDI

DI

LETTERATURA ITALIANA

DIRETTI DA

ERASMO PÈRCOPO

VOLUME XII

NAPOLI

1922

INDICE DEL VOLUME XII.

IL DRAMMA ALLEGORICO

NELLE ORIGINI DEL TEATRO ITALIANO *

CAPITOLO TERZO:

Drammatica profana.

SOMMARIO: Quali elementi concorrono alla formazione e allo sviluppo del dramma profano allegorico. — Gli spettacoli coreografici e le processioni allegoriche dal sec. XIII al XVI. — Le feste di S. Giovanni in Firenze. — Opinione del Torraca sull' influenza delle pompe coreografiche nel decadimento del teatro sacro napoletano. — Come va compiuta l' osservazione del Torraca. — Dalle pompe allegoriche e dagli spettacoli di corte deriva una forma speciale di dramma. — Il convito simbolico e la rappresentazione allegorica delle feste pesaresi del 1475. — La *Farsa* napoletana del cod. di Monaco dal Torraca attribuita al Capasso. — Rassegna di altre feste italiane accompagnate da spettacoli teatrali coreografico-allegorici. — Gl' importanti festeggiamenti bolognesi del 1487 per le nozze di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d' Este. — Le *Farse* napoletane di Iacopo Sannazzaro per la vittoria cristiana di Granata. — Una rappresentazione mantovana di Serafino Aquilano. — Accanto a queste forme embrionali sorgono drammi allegorici compiuti. — Il *Timone* di M. M. Bojardo. — Le favole sceniche di B. Taccone e l' allegoria storica. — La *Comedia de l' omo e de soi cinque sentimenti* di

* Continuazione: v. *Studi*, vol. XI, pp. 276 sgg.

G. G. Alione d'Asti. — Che cosa intese fare l'autore con questo dramma. — Le opere sceniche di Galeotto del Carretto. — Il *Tempio d'Amore*. — Fu esso destinato alla recitazione? — Diversa natura dell'altra sua commedia sulle *Noze de Psyche et Cupidine*. — Personaggi allegorici in tre commedie studiate dal Palermo: nella *Floriana*, nei *Cinque disperati*, nella *Fortuna* del Bientina. — Altre personificazioni della Fortuna. — Drammi profani d'indole popolare: il *Libro chiamato Desir*, la *Farsa satyra morale* di Venturino Venturini, la *Guerra di Pontriemoli*, la *Rappresentazione di Carnasciale e Quaresima*, la *Tragedia di Carnovale* di Symon Tabellino. — I **Prologhi:** origine e sviluppo del prologo nell'antichità greca e latina. — Caratteri del prologo nelle origini del teatro italiano. — Prologhi allegorici nei drammi profani. — Gl' **Intermezzi:** teorie dei passati studiosi sull'origine degl'intermezzi. — Come si può spiegare la formazione di questo spettacolo. — Come esso abbia intima relazione con le pompe coreografiche e le feste di corte. — Notizie intorno ad alcuni intermezzi più antichi. — I magnifici intermezzi fiorentini del sec. XVI. — S'introducono gl'intermezzi anche nel dramma sacro. — Importanza degl'intermezzi per la storia del teatro italiano nel sec. XVII.

1. È mio proposito ora — esaminati i monumenti sacri dell'antico teatro italiano — studiare le altre composizioni che, o per la natura esclusivamente profana degli elementi, o per il tenue velo di religiosità che riveste soggetti forse un tempo sacri, si posson raggruppare sotto una denominazione generica di drammi profani. Noi ci occuperemo, al solito, di quelli soltanto che hanno un fondo allegorico, e terremo a un dipresso, anche per essi, il medesimo sistema tenuto per le sacre rappresentazioni: ne considereremo dapprima le forme più semplici e presumibilmente originarie, per venire poi alle espressioni di un'arte più intiera e compiuta.

Ma neppure nel campo del dramma profano ci troviamo dinanzi ad un fenomeno dalle linee molto semplici e nette, per cui sia possibile una trattazione continua, piana e uniforme.

Al modo stesso che correnti varie abbiamo veduto infiltrarsi nelle rappresentazioni sacre allegoriche; così, influenze di vario carattere agiscono sul genio drammatico dei primi secoli della nostra civiltà nuova, determinando fogge varie di dramma profano allegorico. Perciò, avanti di giungere all'analisi dei più antichi monumenti allegorici del nostro teatro profano, dobbiamo rapidamente studiare quali furono le condizioni per cui esso poté nascere e crescere e considerare quali forze esterne ne determinarono il vario atteggiamento.

2. Quando le rappresentazioni profane cominciarono ad assumere un qualche colorito d'arte, il teatro sacro aveva già da un pezzo compiuto il suo cammino ascendente e viveva di una sua vita monotona e stazionaria, senza alcuna speranza di più vasti e migliori orizzonti. Anzi, si può dire che il bisogno di nuove forme d'arte pubblica popolare siasi fatto strada spontaneamente, per la necessità sentita di sostituire un genere, che, ormai vecchio e troppo limitato nei suoi argomenti religiosi, nei suoi concetti sacri, non rispondeva più ai gusti, all'indole, alle consuetudini della nuova gente; poiché, senza dubbio, il Rinascimento veniva rifacendo al popolo italiano un'anima, un gusto nuovo, che tanto più perdeva di sentimento religioso cristiano, quanto più assimilava di classicismo pagano.

Un mezzo diretto e potente per cui, in Italia, anche nel volgo si poté compiere quest'opera di trasformazione, che tanta importanza doveva assumere pur nei destini della drammatica nostra, fu offerto da quelle processioni allego-

riche, da quelle pubbliche pompe, da quegli spettacoli grandiosi di coreografia, ricchissimi di forme e figure prevalentemente plastiche e mute, che nei secoli XV e XVI furon largamente ammirate per tutte le vie e le piazze delle principali città d'Italia e, in particolare, di Firenze.

3. Veramente, notizie intorno a spettacoli di carattere non bene accertato, ma fra il pantomimico e il drammatico, si hanno fin dal sec. XIII: per il 1208, in Padova, ci è testimonianza di ritrovi e feste pubbliche, a cui la gente accorreva in gran folla [1]; e a Treviso, nel 1214, si celebrò una festa del *Castello d' Amore*, alla quale ci vien fatto di pensare non fosse estranea una certa indole allegorica [2]. Più esatta è la conoscenza che abbiamo delle invenzioni e dei ludi coreografici, copiosi di allegorie, durante il secolo XIV: basta infatti ricordare, dietro la scorta del D'Ancona [3], i tre spettacoli: « fiorentino l'uno, l'altro milanese, vicentino il terzo, che mal potrebbero assegnarsi alla categoria dei veri drammi », e che si posson considerare piuttosto divertimenti pantomimici, a figurazioni simboliche; specialmente quello che, celebratosi in Arno nel 1304, sollevò tante dispute sul carattere suo [4]. Ed anche in Siena doveva esservi qualche cosa di spettacoloso in precedenza, se, in tempi assai tardi, vi troviamo quasi giunta a vera rappresentazione una cerimonia pubblica in onore del Beato Ambrogio [5].

4. Si vede, in tal modo, che la consuetudine di pompe e spettacoli pubblici era già diffusa nel popolo, allorché nelle

---

[1] D'ANCONA, *Origini*, vol. I, pp. 88-89.

[2] *Ibid.*, p. 89.

[3] *Origini*, vol. I, pp. 94 e sgg.

[4] Cfr. addietro, nel cap. II di questo lavoro, § 9.

[5] Cfr. MAZZI, *La congrega dei Rozzi in Siena nel sec. XVI*, Firenze, Le Monnier, pp. 39 e sgg.; D'ANCONA, *Origini*, I, pp. 100 e sgg.

classi superiori s' introdusse l' uso di cerimonie e feste in onore di principi. Soltanto che, nelle loro antiche espressioni popolari, questi apparati avevano caratteri e scopi quasi esclusivamente religiosi e sacri; mentre, quando furono introdotte le pompe solenni principesche, esse ebbero un carattere essenzialmente profano, essendo in gran parte rievocazione degli spettacoli coreografici dell' antica Roma. Queste non rimasero tuttavia così indipendenti da quelli, che non accogliessero e immedesimassero anche elementi religiosi, come, dal canto loro, le processioni, le pompe e gli spettacoli sacri non poterono a meno di assumere col tempo elementi dalle feste spettacolose e profane: insomma, un' azione di reciprocità e, per dir così, di mutuo scambio intercede tra gli apparati religiosi tradizionali e le pompe e i trionfi profani principeschi, di più recente origine.

Si comprende quindi come non sia possibile scinder nettamente le due forme di feste, almeno per quel che si riferisce al sec. XV; noi vediamo infatti che, per tutto il Quattrocento, s' intrecciano promiscuamente pompe di carattere religioso cristiano e pompe di carattere mitologico e profano, a festeggiare avvenimenti sì sacri, come profani.

5. Una delle più antiche feste in onore di principi, di cui si abbian sicure notizie e particolari copiosi, è quella che fu allestita in Napoli, in onore di re Alfonso, nel 1443. Di tal celebre trionfo, che ha giustamente attratto la considerazione di tutti quanti i moderni studiosi della nostra prima civiltà, il Burckhardt ha ricordato i precedenti nei trionfi degl' imperatori romani impressi nei rilievi o descritti nelle opere dei vecchi scrittori [1].

---

[1] I. BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, trad. ital., Firenze, Sansoni, 1899, vol. II, p. 178.

In questa pompa famosa di Napoli non solo sfilarono la cavalcata di giovanetti, il carro della Fortuna e la cavalcata delle sette Virtù (la Speranza con la corona, la Fede col calice, la Carità con un bimbo, la Fortezza con una colonna di marmo, la Temperanza che mescolava acqua nel vino, la Prudenza con lo specchio e il serpente); ma ci furono anche recitazioni di versi da parte di un Cesare e di alcune figure simboleggianti la Magnanimità, la Clemenza, la Costanza e la Liberalità [1].

Ora, qui è da osservare, oltre la speciale, significativa circostanza che la prima parte delle ricordate invenzioni fu opera di artisti fiorentini, l'altro fatto molto importante che si trovarono insieme accomunate immagini tratte dal mondo pagano, figure dell'antica tradizione storica romana, come la Fortuna e Cesare, con immagini prese dalla letteratura cristiana medievale, quali sono le personificazioni delle Virtù.

6. Il parallelismo poi — che non può essere occasionale e fortuito, ma determinato da ragioni d'intimo collegamento — fra le consuetudini sacre popolari e le feste profane, si dimostra nel modo più esplicito, ravvicinando alla pompa napoletana del 1443 la processione del *Corpus Domini* celebrata in Viterbo, poco dopo l'aprile del 1462; ove s'incontrano analoghe raffigurazioni allegoriche delle Virtù cardinali, che — come dice il Della Tuccia [2] — erano rap-

---

[1] Cfr. BURCKHARDT, *Op. cit.*, l. cit.; D'ANCONA, *Origini*, I, 288; TORRACA, *Studi di st. lett. napol.* cit., p. 15; B. CROCE *I teatri di Napoli* (*sec. XV-XVIII*), Napoli, 1891, pp. 7 sgg.

[2] NICCOLÒ DELLA TUCCIA, *Cronaca di Viterbo* in CIAMPI, *Cronache e statuti di Viterbo,* Firenze, Cellini, 1852, cit. dal D'ANCONA, *Origini*, I, 240 n.: « Gionto alla piazza del Comune, nel luogo ornato per il Cardinale di Tiano (il Pontefice) trovò le quattro Virtù Cardinali, cioè garzoni vestiti in ciò, e dodici angeli, ognuno di per

presentate da « garzoni vestiti in ciò » e cantavano, alla maniera medesima delle simboliche immagini napoletane.

E già prima, nel 1453, pompe trionfali profane e cerimonie religiose avevano salutato l'ingresso in Reggio del duca Borso d'Este, come si legge nell'ampia descrizione che il Burckhardt attinge dagli *Annales estenses* del Muratori [1]. Ma Firenze doveva, anche in questo, andar superiore a tutte le altre città d'Italia.

7. Il ricordo degli artisti fiorentini è frequentissimo nelle feste di Napoli, dove sappiamo che, oltre la pompa poco fa menzionata, del 1443, essi rappresentarono i sette trionfi del Petrarca quando, nel 1476, Beatrice d'Aragona andò sposa al Re d'Ungheria, Matteo Corvino; e altri apparati allestirono nel 1477, per le nozze di Ferrante con Giovanna d'Aragona [2]. In verità, Firenze era allora la cuna di tutto ciò che di bello e di grande poteva produrre l'arte. In quanto alle feste, qui da immemorabile data si celebrava con pompe, edifizi e apparati la solennità del Santo Patrono, ed in tutte queste invenzioni erano tali e tanti gli elementi allegorici e drammatici, che il D'Ancona, trattando dell'origine della sacra rappresentazione in Firenze — ove la vuol far derivare essenzialmente dalle feste di S. Giovanni — può giungere alla conchiusione che il « grande, nuovo, applaudito dispiegamento della forma simbolica traesse seco quasi di necessità l'aggiunzione della forma drammatica, sicché quando a' due elementi fu data equa

---

sé sopra dodici colonne con le torce in mano accese, e tutti cantavano ». Cfr. anche Burckhardt, vol. II, p. 171. Altre narrazioni sincrone delle feste del « Corpus Domini » in Viterbo son citate dal Pastor, *Storia dei Papi*, II, p. 199.

[1] Burchkardt, *Op. cit.*, vol. II, p. 175.

[2] D'Ancona, *Origini*, II, 284 n.

parte nello spettacolo, si avesse la sacra rappresentazione[1] ». Le conchiusioni del D'Ancona sono errate per tutto ciò che si riferisce alla nascita del dramma sacro dalle pompe fiorentine di San Giovanni; ma son fondate, in quanto affermano la lenta e graduale evoluzione di esse, fino a dare una forma molto approssimativa di componimento drammatico, che peraltro si avvicina non già alla rappresentazione sacra, sibbene a tutte le altre fogge di feste e spettacoli coreografici, che si usavano in Firenze e fuori. Quando infatti le pompe di S. Giovanni giungono al grado voluto dal D'Ancona, ormai da un pezzo esistono e si recitano le sacre rappresentazioni. Se mai dunque un vincolo c'è, esso corre tra gli spettacoli coreografici d'indole sacra e quelli d'indole profana; e allora, per la dimostrazione di questo fatto, non occorre restringersi entro la limitata cerchia delle mura fiorentine; ché lo scorgiamo diffuso in tutta Italia[2].

---

[1] *Ibid.*, p. 235.

[2] Molte più sarebbero le notizie da aggiungere, oltre quelle da me riferite, se ciò non ci conducesse a fare una cronistoria — che non sarebbe del resto priva d'interesse — delle feste e delle pompe italiane nel Rinascimento, piuttosto che un rapido studio di questo gaio argomento in rapporto col teatro italiano. Altri dati e fatti importanti si posson qui fugacemente accennare: a Roma, nel 1473, il card. Pietro Riario, in occasione del passaggio di Leonora d'Aragona, che andava sposa al duca Ercole di Ferrara, diede feste meravigliose (BURCKHARDT, II, 173). Nel 1493, a Venezia, fu festeggiato il passaggio di Beatrice d'Este con pompe figurate e pantomimiche che si svolgevano su barche e bucintori venuti incontro alla principessa: in una barca erano Nettuno e Minerva che danzavano insieme; in una galea un Moro era circondato dalle quattro Virtù: Sapienza, Fortezza, Temperanza e Giustizia; altre figurazioni significavano l'unione di Venezia con Milano (D'ANCONA, *Origini*, II, 113 n). Nel 1495 la città lagunare festeggiò la conchiusione della lega ai danni

Tanto diffuso, che il Torraca nota come nella città di Napoli il genere delle devozioni e delle opere aversane ca-

---

di Carlo VIII con altre pompe, descritte da Filippo di Commines, nelle quali si mostrò gran numero di misteri e di personaggi, fra cui l'Italia (TORRACA. *Studi di st. lett. napolet.*, p. 10). In un'altra occasione, per un trattato di pace, si vide, tra le varie comparse, un carro sul quale erano molti simboli politici, tra cui l'Italia in mezzo a Venezia e la Liguria (BURCKHARDT, II, 184-185) e nel 1507, quando Luigi XII entrò in Milano, sopra un carro eran portate le Virtù, e dietro ad esso eravi « un gruppo vivo rappresentante Giove, Marte ed una Italia circondata da una grande rete: poi seguiva un carro tutto pieno di trofei e così via » (BURCKHARDT, II, 180). A Roma, nel 1513, il 3 di febbraio, avanti la fine di carnevale, Giulio II volle che si facesse una mascherata simbolica della storia del suo pontificato e si vide sfilare una processione di carri ricchissimi con le seguenti figure personificate: la Romagna, l'Italia liberata, Bologna, Reggio, Parma, Piacenza, Genova, Savona, Milano, S. Ambrogio, Aron, l'Idea vinta da un Angiolo, il Concilio lateranense, la Lega: « ma non v'ha ricordo — osserva il D'ANCONA — che queste figurazioni simboliche proferissero parola » (*Origini*, II, 82-83 n). Ricchissime di figurazioni simboliche furono le processioni di Pistoia, in onore della Purità, celebrate nel 1516 e poco dopo (cfr. D'ANCONA, *Origini*, I, 339-340); ma soprattutto l'ultima di queste processioni, che fu eseguita per la solennità di « S. Iacobo », patrono di Pistoia, nella quale, oltre Cesare e Pompeo, « l'uno armato, l'altro civilmente vestito », fu ammirata la personificazione della Vanagloria, che conduceva incatenati i due Romani e altri due « che i brevi dicevano essere Socrate ed Aristotile ». Dietro alla Purità, che non poteva mancare, sfilarono altri personaggi, indi la Morte rappresentata da « un uomo nudo, dipinto come morto, col capo pelato *ita*, che non fu mai più vista più propria rappresentatione et più formidolosa cosa, con una gran falce in mano »; chiusero il trionfo la figura di Pistoia e quella di S. Jacopo. Il canto di un coro rivelava tutte le rappresentanze della pompa (D'ANCONA, *Origini*, I, 342-343). Quanto poi alle feste religiose e profane che

desse in abbandono, durante il dominio spagnolo, per cedere il posto alle invenzioni e pompe allegoriche « più con-

---

si svolgevano in Firenze, nella solennità del Santo Patrono, si trovano bei ricordi di esse nel libro di CESARE GUASTI, *Le feste di S. Giovanni Battista in Firenze* (Firenze, Loescher, 1884). Dalle interessanti notizie contenute in quella pubblicazione io ne spigolo qualcuna di maggiore importanza per noi. Nel settembre 1512 — cacciato da Firenze il gonfaloniere Soderini — il card. Giovanni, Giuliano e Lorenzo dei Medici tornarono in Firenze e cominciarono subito a dare solenni feste: i Fiorentini presentarono ai principi una scrittura (GUASTI, *Op. cit.*, pp. 25 e sgg.) nella quale, tra le altre cose, si richiedeva che il 22 di giugno, la mattina, andassero per la città « dieci edifizi e non più, per non tediare e circunstanti »: uno di questi edifizi, il decimo, doveva rappresentare il *Vivo e 'l Morto* (p. 26), che certo è un' invenzione da ricollegarsi intimamente con il *Contrasto tra il Vivo è il Morto.* Per il 24 giugno si chiedevano il Gigante, la Gigantessa e quattro spiritelli figurati nel modo seguente: « 1° uno spiritello che figuri la Fama, che vuole essere pennuto di penne di pagone, con alia grande e con visi umani per tutta la persona; 2° uno spiritello figurato per Dedalo che si richiede sia elevato in aria, et ornarlo di varie fantasie a proposito; 3° uno spiritello tutto rosso, e con uno Sole in mano, e coronato a imitazione di Jove; 4° uno spiritello armato, come altre volte s' è fatto, che dà admirazione a' forestieri; o vero figurare Mida, che fia bel vedere, cioè tutto oro, viso mane zanche e ogni altra cosa » (p. 27). Nel 1514, la festa di S. Giovanni, che l' anno precedente era sembrata diabolica ad un cronista di parte piagnona (a ser Cambi — cfr. GUASTI, p. 28), fu celebrata tanto solennemente, che di essa ci pervennero narrazioni in versi e in prosa (GUASTI, p. 29). Nel racconto delle « Pompe et Cerimonie celebrate nella | Inclita Cipta di Fiorenza Nella Fe | stivita del Precursore Johan | ni Baptista l' Anno M·D·XIIII », breve poemetto in ottave, condotto secondo tutte le norme della retorica — che il Guasti riproduce (pp. 30 e sgg.) da una stampa palatina coeva all' avvenimento — troviamo il ricordo degli edifizi che furono mandati per Firenze, delle « nugole » e dei trionfi. Dopo le raf-

formi all' indole degli abitanti ed alle condizioni nelle quali », in quel periodo, « cadde la capitale [1] ».

8. L' osservazione del Torraca è giusta e può estendersi non al solo napoletano, ma a tutta Italia; interpretata però non nel senso che l' introdursi di questi spettacoli coreografici, di queste pompe riccamente figurate abbia condotto

---

figurazioni di Adamo ed Eva, dell' Annunziazione, del Limbo, della Resurrezione, del Battesimo e dell' Assunzione (p. 34), tutti soggetti presi dalle sacre storie e riferentisi altresì ad argomenti svolti anche nelle rappresentazioni, si avanzò il Trionfo di Cammillo: in questo carro erano le immagini della Pietà e della Vittoria seduta sopra un seggio trionfale. Seguiva la figurazione dell' « Immortalità del nome » e dell' Onore, nel grembo del quale sparge le lunghe chiome la pallida Reverenzia; la Maestà infine, terrificante in volto, (GUASTI, p. 35).

> Sturba la vista a chi quella vagheggia,
> tal che l' aspetto or qua or là vaneggia.

A Modena pure — nella seconda metà del sec. XVI — dalla confraternita di S. Pietro martire furon celebrate processioni ricchissime di carri, di trionfi, d'immagini (cfr. D' ANCONA, *Origini*, I, 357 e sgg.) Chiuderò questi ricordi con la notizia delle feste che furono fatte a Pisa, nell'aprile 1589, per la visita della Duchessa di Toscana, Cristina: ad una pompa, detta la « Battaglia del Ponte di Pisa, » partecipò una squadra di alcuni signori gentiluomini Fiorentini, che rappresentarono il Verno inseguito dalla Primavera. (Cfr. *Descrizzione* | *De le Pompe*, | *e Feste Fatte* | *ne la Città* | *di Pisa* | *Per la Venuta de la Sereniss. Madama Christierna* [sic] *de l'Oreno Gran Duchessa di Toscana* | *Ne La Quale si contano* | *l' entrata, la battaglia navale, La Battaglia del* | *Ponte; e La Luminara, i Fuochi artifiziati: Le* | *squadre, gli habiti, l' Imprese, i Motti, e loro Significati con tutte l' altre cose.* | *E con la Tavola.* | *Scritta da M. Giovanni Cervoni da Colle* | [impresa]. In Fiorenza, | Appresso Giorgio Marescotti, 1589 | in 8º di pp. 114.

[1] TORRACA, *Studi di storia lett. napol. cit.*, pp. 55-56.

alla morte del teatro sacro popolare; sibbene, piuttosto, nel senso che noi abbiamo espresso nelle prime pagine di questo capitolo. Ché sarebbe nel più assoluto errore chi, sforzando la tesi sostanzialmente giusta del Torraca, volesse sostenere che dalle pompe degli spettacoli allegorici sia derivata una delle cause, per cui fu precluso al dramma italiano un cammino più splendido.

Noi vedremo, anzi, che tra le prime espressioni della nostra drammatica profana prevalgono forme embrionali o compiute di rappresentazioni allegoriche e che tanto questa, quanto ogni altra foggia del primitivo dramma profano, sì originale, come d'imitazione classica, non si manifesta mai scompagnata dalle pompe e dagli apparati coreografici o dalle feste di corte: vedremo come, in mezzo a tante invenzioni plastiche mute in onore di principi e di principesse — belle solo per gli occhi dello spettatore che le ammira incantato — sboccia un genere poetico, che è il primo germe di una nuova forma drammatica intimamente legata, nella sua sorte, nel suo sviluppo, nella sua grandiosità, alla fortuna delle corti italiane e allo splendore degli apparati coreografici.

9. Nuovi documenti che parlino di feste più antiche non dubito, anzi spero, che si potranno trovare, rovistando negli archivi d'Italia e dell'estero: ma, per il presente, uno degli spettacoli coreografici più grandiosi di cui ci sia giunta notizia, nel quale, congiunta con la sontuosità delle invenzioni plastiche, dei trionfi, dei carri, andò la finitezza delle invenzioni allegoriche e la vita animata dalla parola di molte figure simboliche, ci si offre con le feste che Pesaro tributò, ne' giorni successivi al 25 maggio 1475, agli sposi Costanzo Sforza e Cammilla d'Aragona. Ne abbiamo una narrazione chiara e, per la natura caratteristica dei parti-

colari, assai notevole. È un documento di molto pregio anche perché, invece di perdersi in lunghe digressioni, come spesso si incontra negli scritti che riferiscono gli apparati di feste compiute in Firenze, dà larga copia di notizie importanti per noi, aggiungendo anche certe osservazioni che, per esser di chi assisté alla festa e forse ne fu l' inventore, ci son testimonianza del gusto e delle impressioni contemporanee [1].

Sono tali e tanti i particolari offerti da questa descrizione, che giova fare una cernita di quelli che presentano un' importanza maggiore. Basterà quindi il semplice accenno alla declamazione del sonetto che un uomo, in veste di Diana, stando a capo di altri raffigurati per Ninfe, rivolge a Cammilla, quando ella tocca il territorio di Pesaro [2]; e alle rime che uno spiritello recitò, calando da un arco trionfale, presso il castello di Nuvolara [3]; e all'apparizione del

---

[1] *Descrizione del convito e delle feste fatte in Pesaro per le nozze di Costanzo Sforza e di Cammilla d' Aragona nel maggio del MCCCCLXXV.* Nuovam. rist. a cura di M. TABARRINI, Firenze, Barbèra, 1870, per le nozze di Florestano ed Elisa Conti di Larderel.

[2] A pp. 1-2.

[3] Gli spiritelli s' incontran frequenti in questi apparati di Pesaro : ma che cosa essi siano, qual sia la natura e l'aspetto loro non sapremmo dire : forse, con questa denominazione s' intendevan significare personaggi infantili in forma di Amorini : trattandosi di feste nuziali non è difficile si abbiano simili comparse. Se pensiamo peraltro alla lirica di un secolo prima, nella quale è una ridda confusa di spiritelli infiniti, che indicano ogni sentimento, ogni espressione, ogni moto dell'animo, nella quale perfino gli sguardi d'amore si esprimono per via di spiritelli, allora possiamo immaginare in queste creazioni nascondersi tutti i significati possibili di questo mondo. Giorgio Vasari, nella vita del Cecca legnaiuolo e ingegnere, de-

trionfo in cui signoreggiava la Pudicizia, circondata da sei donne famose per castità.

Queste ed altre simili sono minuzie, in confronto al solennissimo convito che s' imbandì dopo celebrate le nozze.

10. I banchetti in quel tempo avevano un' importanza singolare: interminabile era il numero delle imbandigioni che si offrivano ai convitati, e d'ogni genere eran le pietanze poste dinanzi agli ospiti, ricercate, gustose, straordinarie per la forma, artisticamente accomodata, che loro si dava [1]; e mentre sulle tavole succedevansi portate a portate, armonie, danze ed altri allettamenti ricreavano gli orecchi e gli occhi dei signori. La ricchezza dei conviti, il numero delle pietanze, la durata de' banchetti esigevano che ogni cosa avesse un ordine esattamente prestabilito, per cui tutto procedesse piano e senza confusione.

Nel convito di Pesaro s' immaginò un' invenzione che insieme conciliasse un tal fine d'ordine e d'armonia col proposito di rivestire sotto una certa forma d'arte anche le manifestazioni della vita materiale.

La sala era addobbata in modo che il cielo di essa avea

---

scrive le feste e invenzioni che usavan mandarsi per Firenze il giorno di s. Giovanni. Quivi dice che i giganti, le gigantesse e gli spiritelli erano rappresentati da certi uomini che sapevano molto bene andar sui trampoli. Gli spiritelli andavano su trampoli alti cinque o sei braccia « in modo che parevano proprio spiriti ».

[1] Anche nel sec. XIII e XIV si aveva gran cura della cucina, come si vede dagli appunti pubblicati dal GUERRINI, *Frammento di un libro di cucina del sec. XIV*, Bologna, Romagnoli, 1887. Altre *LVII ricette di un libro di cucina del buon secolo della lingua* furono edite dal MORPURGO, Bologna, Zanichelli, 1890, per nozze Enriques - Franchetti: e di un altro libro di cucina del sec. XV è notizia nella *Romania*, XX, p. 186.

nel mezzo raffigurati tutti i segni dello Zodiaco, le principali costellazioni e i pianeti; nel centro di questo apparato erano due botole, che, aperte, lasciavano intravedere un Paradiso splendidissimo e da cui discendevano i personaggi in forma di sole o di luna[1]. Ora, si stabilì che il banchetto fosse diviso in due parti, la prima dedicata al Sole, la seconda alla Luna: ciascuna di queste parti doveva esser poi distinta in altre sei divisioni rispondenti a sei gruppi d'imbandigioni: tutte le dodici parti in cui veniva ad esser, così, distribuito il convito erano dedicate a dodici divinità. Si dette in tal modo al convito un ordinamento tale che, in corrispondenza alla festa nuziale che si celebrava, aveva una distribuzione simbolica, in cui le varie significazioni erano rappresentate o da personaggi divini mitologici o da figure allegoriche.

I messi celesti, che sfilarono dopo la prima discesa del Sole, furono: Imeneo, « Iddio delle nozze »; Erato, ambasciatrice di « Venere santa »; Perseo, rappresentante del padre Giove, « marito di Giunone, signora dei matrimoni »; Iris, messaggera di Giunone; Orfeo, inviato da Apollo; Ebe, da Pallade.

Tennero dietro alla Luna: Tuccia Romana, nunzia di Vesta; Tritone, ambasciatore di Nettuno; Licasta, messaggera di Diana; Romolo, mandato da Marte; Aretusa, da Cerere; Sileno, da Bacco.

Finito il banchetto e sparecchiate le tavole, si presentò

[1] Per gli altri personaggi, che significavano divinità mitologiche o creature leggendarie, la *Descrizione* non dice che scendessero dall'alto; venivano probabilmente dalla stessa parte di coloro che portavano le vivande.

un personaggio inatteso: l'Influsso di Fortuna [1], che entrò nella sala « con passo grave tutto dimostrativo », si fermò innanzi al tribunale e recitò alcune terzine, dicendo di volersi unire a tutti coloro che avevan dato segno di festa.

Infine, comparve di nuovo il Sole, per invitare i commensali alla « festa di un monte » preparata per il giorno seguente e a dar loro licenza del convito.

11. Ed è veramente una Licenza questo capitolo finale del Sole; una Licenza, compiuta secondo tutte le regole, quale si è soliti trovare non solo nelle rappresentazioni sacre, ma in quasi ogni dramma profano del periodo più avanzato. Similmente, la forma drammatica è palese non solo in altri particolari della struttura esteriore, ma anche nelle linee generali ed essenziali del componimento. Infatti, non manca il prologo, rappresentato da quel capitolo iniziale che il Sole recita allorché compare la prima volta, e col quale, dopo un esordio di occasione, annunzia ai principi l'argomento di ciò che essi dovranno vedere [2]; non manca l'intermezzo, segnato dalla discesa della Luna; e non manca neppure l'azione drammatica nei capitoli posti in bocca a ciascuno dei personaggi, veri e propri monologhi recitati.

---

[1] *Descrizione* cit., p. 34. Ecco l'abbigliamento di questo personaggio: « Era costui uno uomo vestito insino a mezza gamba di tutti e sette colori, e così eziandio le maniche larghe e grandi, e la vesta tutta tempestata di monete d'oro e d'argento; e avea uno fregio di frappe d'argenterie, e una bella capigliera d'oro e in capo uno cappello moresco carico tutto di gioie contraffatte, e stivali in piè d'oro, con due gioielli nella punta delli piè; con una collana grande al collo, piena di gioie e campanette d'oro; e in spalla avea una mastella d'oro di zucchero dorata e dipinta, piena di monete di zucchero e d'oro e d'argento, colla testa del Signore e di Madonna, naturale; e in mezzo di questi danari era una biscia pur di zucchero ».

[2] A p. 16.

Il simbolismo di ogni divinità poi è manifesto di per sé, è intenzionale nell'autore, è ben compreso anche dal pubblico dei convitati, come appare dall'entusiasmo generale. Qualche volta, se mai, si eccede nell'espressione simbolica del personaggio; ad esempio, nel caso di Nettuno, « dio marittimo, al quale sono dedicati tutti i pesci, e significa l'umido, il quale insieme col caldo è cagione della generazione di tutte le cose, e massime conviene al matrimonio e alle nozze »[1]; ragione per cui... invia il suo rappresentante Tritone: ma, in generale, ogni figura ha il suo posto e la complessa allegoria di questo componimento calza in tutte le personificazioni e in tutti gli ornamenti che accompagnano il convito.

12. Le feste di Pesaro proseguirono ancora, con altre brevi rappresentazioni allegoriche: il 29 maggio fu rappresentato nella sala degli spettacoli un gruppo di Pianeti[2]; e, dopo un dono offerto da un privato cittadino, Lodovico di Bar-

---

[1] A pp. 28-29.

[2] *Descrizione* cit., pp. 43 e sgg. I Pianeti erano figurati da giovani vestiti « ornatissimamente, in quello abito che ciascuno pianeta o da' poeti o da' strolagi si dipinge con suo segni: come Giove con Ganimede, e Venus con Cupido » ecc. I Pianeti pure recitano alcune terzine: lo schema di ognuno di questi discorsetti è uniforme, sì che abbiamo una monotona teoria di personaggi tutti esprimenti le stesse cose, sebbene con parole diverse: dapprima dichiarano la straordinaria forza dell'evento, per cui hanno abbandonato l'ordine naturale del loro cammino, e son venuti ad onorare i principi sposi: poi, esaltando i meriti or dell'uno or dell'altro congiunto, finiscono tutti col trarre lieti auspici da questa unione e col promettere il favore delle loro benefiche influenze. A mano a mano che ciascuno di questi Pianeti recita i propri versi, va a disporsi da un lato, sì che in fine tutti si mostrano in un ordine unico « mirabile spettacolo ai circostanti ».

tolomeo, speziale, che presentò agli sposi un carro di zucchero, sulla cui cima era una Pudicizia pure di zucchero [1], « fu detto al Signore e a Madonna, che lì fuora da la sala era la santa Poesia che con molti poeti volea presentare e visitare i prefati signori, e presentarli alcune cose ». Era la Poesia raffigurata in una donna coi capelli sparsi, cinti d'una corona di lauro, e da man sinistra avea un pomo d'oro coperto d'un velo sottilissimo, su cui era scritto Veritas, per dimostrare che sotto il velame poetico si nasconde il vero. La seguivano tre damigelle, in figura della Grammatica, Rettorica ed Astrologia, che portavano il monte Parnaso, in zucchero. La Poesia recitò dapprima alcuni versi latini per dire anch'essa come ad altre cose fosse disposta, allorché Orfeo l'esortò a correre là dove onori e feste si tributavano agli sposi Cammilla e Costante. Non potendo ella far doni aurei, promette alla coppia quella lunga memoria che i soli carmi possono dare. Con terzine in versi italiani poi, presenta il dono del monte Parnaso e i libri che recano i poeti del suo corteo: i quali accompagnano l'offerta con la recitazione di versi greci e latini [2].

Tutti i festeggiamenti si chiusero il 30 maggio, con una splendida giostra, alla quale fu presente, sopra un carro, la Fama, che accolse presso di sé i vincitori del torneo, rivolgendo loro [3] espressioni di alta lode.

Non v'ha dubbio peraltro che la maggior pompa fu quella del convito, da cui penso non dovessero rimanere del tutto indipendenti spettacoli analoghi, che rallegrarono le feste di altre città italiane in tempi successivi.

---

[1] A p. 51.

[2] A p. 54.

[3] A pp. 58-61.

13. Probabilmente anteriore, ma forse di pochissimo — se non molto posteriore [1] — alle cerimonie pesaresi fu una farsa di Napoli, la cui età, come la paternità, è molto controversa.

Autore ne sarebbe — secondo il Torraca — Giosue Capasso, autore di quella *Farsa del Bene e del Male* da me studiata nelle ultime pagine dei contrasti [2].

La farsa anonima del cod. di Monaco è forse l'unico documento del genere, nel quale le lodi rivolte ad un personaggio di alta nobiltà sieno giustamente attribuite, ché la figura di Beatrice è ritratta da quei cronisti, che hanno avuto occasione di parlare di lei, come esempio vero di virtù e di splendore [3]. Tuttavia, anche se è spiegabile l'esaltazione del poeta per le belle qualità della principessa, non è sempre possibile giustificare, in tutto, l'eccesso a cui egli giunge nel manifestare questo stato dell'animo suo. Il soverchio dell'espressione sta a dimostrare che, anche qui, l'uomo di Corte ha preso talora il sopravvento sul poeta d'ispirazione e di sentimento: il che avviene, con monotona costanza, in tutte quante le altre poetiche composizioni analoghe, destinate sempre all'elogio e alla lode.

Delle tre scorte che l' « alto concistoro » invia ad accompagnar Beatrice, parla prima la Bellezza [4], la quale —

---

[1] Cfr. Torraca, *Studi di stor. lett. napol.*, cit., pp. 292 e sgg. La rappresentazione di questa farsa adespota e anepigrafica, rinvenuta dal Torraca in un ms. di Monaco, fu o prima dell'anno in cui Beatrice d'Aragona abbandonò Napoli per andare sposa a Mattia Corvino re d'Ungheria (cioè del 1475), ovvero dopo il suo ritorno, avvenuto posteriormente alla morte del marito (cioè all'anno 1501). Il Torraca propende per la data più antica.

[2] Cfr. addietro, cap. I, § 42.

[3] Torraca, *Op. cit.*, l. cit., p. 295.

[4] Torraca, *Op. cit.*, l. cit., pp. 293-294.

come a lei ben si conviene — esalta i pregi esteriori della principessa.

L'Onestà, che succede alla Bellezza, loda naturalmente nella principessa tutte le qualità morali e la dichiara più grande di Lucrezia, di Giuditta, di Virginia e della stessa dea della Castità, Diana: termina offrendole la ghirlanda ch'ella non si sente più degna di portare. Infine, Apollo proclama che la fama è inferiore alla realtà dei meriti di Beatrice e le offre la lira, perché da se stessa canti le proprie lodi.

Come si sente, questa farsa è una semplice successione di monologhi: tuttavia, fa piacere di scorgervi l'appropriata condotta dei personaggi allegorici, i quali mantengono sempre il discorso entro i limiti richiesti dall'indole loro, lodando quel che a ciascuno, giusta i caratteri dei quali è insignito, conviene lodare.

14. In occasione d'un banchetto – ma non intramezzandolo, come a Pesaro, sibbene chiudendolo — fu eseguita in Roma, il primo dell'anno 1476, una « Representatione assai bella de le Virtute come sono contrarie a li Vicij. Et quivi — narra in una lettera l'agente Giovanni Marco al duca di Milano [1] — venerono tutte le Virtute, vestiti al modo femenille cum volti contrafiati et depincti. Et detro gli seguiva li Vicij. Et qui si fece una disputatione innante a lo Re, *utrum* se doveva atacare alla vita epicuria, overo acostare alle Vertute. Et quivi se ballò cum spade in mano li viciosi. Et le Virtute gli abatero li vicij, et cossì la festa fu fenita ad hore VI di nocte » [2].

---

[1] Cfr. D'Ancona, *Origini*, vol. II, p. 69.

[2] Rappresentazioni simili si ebbero in Roma, in età assai più tarda, per le feste ad onore di Giuliano de' Medici, celebrate il 13 febbraio 1513 (cfr. D'Ancona, *Origini*, vol. II, pp. 84-86).

Tale spettacolo ci richiama tosto alla memoria tutto ciò che abbiamo ripetutamente detto a proposito della gran diffusione della leggenda poetica attorno alla contesa fra Vizi e Virtù: in questa rappresentazione, data dal cardinale Gonzaga in Roma, noi vediamo riprodotta al vivo, con larga parte concessa sì alle parole come all'azione drammatica, quella medesima lotta che, poeticamente, fu, nel medio evo, rappresentata nel poema di Prudenzio e nelle sue molteplici imitazioni. La contesa drammatica descritta nella lettera al duca di Milano ha in più non solo l'espressione verbale della disputa: ma anche l'accompagnamento del ballo, che è un elemento quasi indispensabile di questo genere di feste.

15. E danza [1], musica, canto, apparato costituiscono gli elementi di uno spettacolo grandioso che fu celebrato in Tortona, in occasione delle nozze di Giov. Galeazzo Sforza, duca di Milano, con Isabella di Aragona, cioè nel 1483. Si rappresentarono, nella prima parte, pantomine e balli di soggetto mitologico [2]. Nella seconda parte, comparve l'Iride sovra un carro tirato da superbi, variopinti pavoni, seguito da un coro di ninfe; da un altro lato, Ebe — dea della

---

[1] Notevoli sono i vincoli che esistono fra la danza e la drammatica: il MAGNIN anzi recisamente afferma (*Les origines du théâtre mod.*, Paris, Hachette, 1838, p. 28) che dalle danze serie è nata la tragedia, dalle danze grottesche il dramma satirico e la commedia.

[2] Cfr. FILIPPO MARIOTTI, *Storia del teatro in Italia nei secoli XVI-XVII e XVIII*, parte I, vol. I, p. 221 e sgg. (ms. della Bibl. Naz. di Firenze). Questo cod. (segnato: II-III, 454-456), che concerne la storia generale dei teatri italiani, non deve confondersi con un altro cod. pure del Mariotti, segnato: II-III, 506-507, che riguarda unicamente la *Storia dei teatri di Firenze*. Per la prima opera cfr. MAZZATINTI, II, 68; per la seconda, II, 82. La festa di Tortona del 1483 fu celebrata da Bergonzo Botta, e il Mariotti ne dà la descrizione secondo il testo pubblicato da Tristano Calco (TRISTANI CHALCI MEDIO-

Giovinezza — recava, in preziose bottiglie, il nettare ch'ella versa agli Dei nell'Olimpo, accompagnata da un coro di pastori d'Arcadia, recanti ogni sorta di legumi, e da Pomina e Vertunno, che dispensavano i frutti più saporiti. Indi, dal pavimento sorse l'ombra di Opicio ad annunciare, cantando, di « esser venuta colà dagli abissi affine di condir le vivande e d'illegiadrire il convito, facendo gustare al palato degli sposi le squisitezze inventate da lui, e che acquistar gli fecero in altri tempi la riputazione del più delicato e più voluttuoso fra i romani ». I donativi terminarono con un gran ballo composto di Dei marittimi e di tutti i fiumi della Lombardia, che portavano i pesci più squisiti, eseguendo, nell'atto di esibirli, graziose danze di diverso carattere.

16 .« Cominciò allora — segno anche qui fedelmente la descrizione — un'altra specie di dramma non meno ingegnoso. Orfeo di bel nuovo si fece avanti menando seco Imeneo con una gran truppa di amorini. Tenevano dietro le Grazie, e in mezzo a loro la Fede coniugale, ch'elleno presentarono alla principessa, ed ella le si offrì per servente e compagna indivisa. Nel mentre che la Fede coniugale parlava, Semiramide, Elena, Medea e Cleopatra vennero fuori per interromperla, cantando ciascuna i traviamenti della sua passione e seduzioni dell'amore. Sdegnata quella nel sentire che le ree femmine osassero contaminare con infami racconti la purità di quel giorno, dà ordine che vengano scacciate dalla sua presenza, al cui comando i pronti amorini, intrecciando una danza rapida e viva, si slanciano contro di esse, le perse-

---

LANENSIS, *Nuptiae mediolanensium Ducum* : *sive Joannis Galeacij cum Isabella Aragona Ferdinandi Neapolitanorum Regis nepte;* appendice al libro XXII della sua *Historia patria*, Milano, pei Fratelli Malatesta, 1644 f.).

guitano colle fiaccole accese, e attaccano fuoco ai nastri e ai veli, onde avevano fregiate le stesse.

« Invece loro ecco sortire Lucrezia, Artemisia, Giuditta, Porcia, Tamiri, Sulpizia e Penelope portando nelle mani le palme del pudore, che avevano meritato nella loro vita. Dopo averle offerte alla principessa ed eseguito un ballo modesto e nobile, Bacco scortato dai vari cori di satiri, sileni ed egipani diè compimento con una danza ammirata e grottesca ad uno dei più magnifici e sorprendenti spettacoli che abbia mai veduto l' Italia ».

Senza giungere alla conchiusione finale del descrittore, non v'ha dubbio che questa festa di Tortona ha importanza non trascurabile, ma è solo uno dei tanti anelli che costituiscono la lunga e brillante catena degli spettacoli e delle feste coreografiche italiane nei secoli XV e XVI.

17. Per la medesima occasione delle nozze Sforza-Aragona, e quindi nello stesso anno 1483, sembra fosse celebrata una festa in Milano, alla quale andarono accompagnati alcuni versi del Bellincioni; tale festa è particolarmente memorabile perché ebbe le cure di Leonardo da Vinci, che allora trovavasi alla corte di Ludovico il Moro. Questo spettacolo fu detto del Paradiso, e vi furono rappresentati i sette pianeti, i quali erano « in forma e habito che si descrivono dalli poeti » e — come nell'analoga invenzione delle feste di Pesaro [1] — parlando, essi espongono la ragione per cui hanno abbandonato il loro posto nel cielo. Infine, le tre Grazie e le sette Virtù celebrano le insigni doti d'Isabella [2].

Ludovico il Moro, che aveva ordinato questo spettacolo,

---

[1] Cfr. in questo stesso cap., § 12.

[2] D'Ancona, *Origini*, vol. II, p. 142.

assisté poi, con la consorte e il duca di Ferrara, ad un'altra rappresentazione, i cui versi erano stati composti ancora da Bernardo Bellincioni. In detta rappresentazione, recitata a Pavia, fra i personaggi mitologici di Mercurio, Giunone e Saturno, si mostravano, cantando versi, anche le sette Arti liberali e i quattro Elementi [1].

18. Ma, oltre questi aridi accenni di notizie, importanti sì dal lato storico, ma insufficenti per un giudizio obiettivo, noi abbiamo necessità di documenti compiuti dai quali, criticamente esaminati, si possano trarre conchiusioni certe sulla forma esteriore, sulla natura intrinseca dei componimenti drammatici, che andarono accompagnati con le pubbliche feste e i ricchi apparati. E ci possiamo dichiarar fortunati se, come per le nozze fra Costanzo Sforza e Cammilla d'Aragona, nel 1475, preziose informazioni si possono avere dei festeggiamenti, di cui Bologna onorò, nel 1487, gli sponsali di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d'Este [2].

Mentre all'aperto, nelle pubbliche vie, apparati e trionfi, del genere di quelli che già abbiamo veduti, salutarono l'ingresso di Lucrezia [3], nel palazzo si svolse la breve e leg-

---

[1] D'Ancona, *Origini*, vol. II, p. 143.

[2] Ne pubblicò la descrizione G. Zannoni, negli *Atti d. r. Accad. dei Lincei* (Serie IV, 1891, vol. VII, 2° sem., pp. 414 e sgg.) traendola da una specie di cronaca degli avvenimenti relativi a quell'occasione, scritta, col titolo di *Hymeneo*, da Giovanni Sabadino degli Arienti.

[3] *Op. cit.*, p. 419. La solenne entrata della Estense è narrata con queste parole dal descrittore: « Lucrezia d'Este preceduta dai sescalchi e seguita dalla sua corte, attraversando la città sino al palazzo ducale, sopra un candido cavallo fallerato di sella, de fornimenti et di briglia de brocato d'oro cum richo fiocho in fronte de auro filato, passò per sette porte trionfali, a ciascuna delle quali una Regina, ciascuna in effigie delle singole sette virtù fra cardinali e

gera azione allegorico - mitologica. La scena — per dir così — è nel centro della sala; ma ne muta ripetutamente l'aspetto, per il continuo andare e venire di torri, di castelli, di montagne, da cui escono a mano a mano i vari personaggi.

Gl' interlocutori principali della rappresentazione sono divinità pagane, che, al solito, racchiudono un significato simbolico: Venere rappresenta la Lussuria; Giunone, in contrasto con lei, rappresenta il Matrimonio; Diana la Castità. Gli Imperatori poi, accompagnati ciascuno da una bellissima donna, sono le vittime di Cupido, come questi dirà nelle terzine recitate al termine della festa[1]; parimente, in uno dei due giovani, che all' inizio dello spettacolo escono dalla torre in compagnia di Giunone, è raffigurato il nobilissimo sposo Annibale Bentivoglio.

Nella favola agiscono dunque personaggi divini ed umani, ma sì gli uni come gli altri rivestono — in vario

---

teologali, a ciò come se sperava tante virtute volesse possedere, la salutò con versi composti familiarmente per lo erudito ingegno di Laurentio Rosso a ciò fussero ben chiari a la intelligentia de li auscultanti ». Apre la serie dei discorsetti la Speranza, « vestita di seta verde, coronata d' oro »; le tengon dietro: la Carità, « di cremisino vestita... cum corona d' auro in capo »; la Temperanza, « vestita di seta »; la Giustizia, « vestita di drappo crimisino coronata de auro et in la mano dextra una vibrante spada et in la sinistra la bilança »; la Prudenza, « de bianco vestita et velata cum summa honestate et cum una corona de auro in capo »; la Fede, « vestita de auro »; la Fortezza, « vestita de ferea vestimenta ». Ognuno di questi personaggi recita due ottave: delle quali la prima si riferisce al luogo ove è collocato l' arco trionfale, la seconda è « l'auto-idolopeia, » poichè comincia: « Io son.... » ecc. e poi seguono il nome della Virtù e taluni caratteri generali o particolari.

[1] *Op. cit.*, p. 425.

modo — espressioni simboliche. Di personificazioni si presentano solamente l'Infamia e la Gelosia, che accompagnano Venere, e nei caratteri esteriori ben rivelano l' intima natura che debbon significare: l' Infamia è disegnata come una donna « grande cum due grande ale et di bruto viso », la Gelosia « de passionato aspecto et vestita de vestimenta piena de infiniti occhii [1] ». La trama è, si comprende, molto leggera; esprime, sotto forma allegorica, l' innamoramento di Lucrezia e il suo passaggio dallo stato di castità al matrimonio.

La drammaticità vi è ben raggiunta nel contrasto fra l' amore passionale di Venere e l' amore puro di Giunone e fra il Matrimonio e la Castità; v'è anche movimento di scena e un tentativo di rappresentare i sentimenti dell' animo. Il metro è vario [2].

Questa rappresentazione segna un momento notevole nella drammatica profana di corte ed è un esemplare superiore certo, per insieme, ad altri componimenti di età meno tarda, ma più cadenti nel tono e nell' espressione drammatica, più smorti nell' azione scenica.

19. Il principe così festeggiato, nel 1487, per le sue nozze con Lucrezia d' Este, diede egli stesso in Bologna, tre anni

---

[1] *Op. cit.*, p. 423.

[2] Le prime parole di Diana dal centro della montagna sono in terzine; il discorso della Ninfa, quando consegna il leone al tribunale, è in ottave e di un' ottava consta anche l' invito ch' ella rivolge a Diana assicurandola della buona accoglienza. Il lamento della Ninfa ferita da Cupido è in una quartina; di terzine è composto l' invito di Venere e quello di Giunone; il ripudio di Diana è espresso in un' ottava e così pure il conseguente lamento della Ninfa. Di terzine è formata la Licenza di Cupido.

dopo, una giostra, la quale non andò scissa da elementi poetici e rappresentativi, poiché fu preceduta da una specie di contrasto fra un vecchio, la Sapienza e la Fortuna; la palma, sì nella gara della parola, come in quella delle armi, spettò alla Fortuna: in tal modo caratteristico fu risolta una disputa veramente nata in Bologna fra due insigni personaggi, circa la superiore influenza nei fatti umani della Fortuna o della Sapienza [1].

20. In questo medesimo anno 1490, per altre città troviamo il ricordo (purtroppo, il pallido ricordo soltanto) di componimenti simili e sappiamo pure che a Mantova, per assistere a tal genere di rappresentazioni simboliche, accorsero — secondo la notizia che ne dà un cronista — ventisettemila persone [2], indizio più che certo (se il particolare è vero) che in qualche luogo le personificazioni si rappresentavan pubblicamente, all'aperto, e che accoglievano il pieno entusiasmo della gente.

21. Che meraviglia dunque se, a Napoli, in mezzo all'aristocrazia, cioè proprio fra quella società da cui veniva il maggiore impulso a questa forma di spettacoli aulici, piacquero le due farse che nel 1492 rappresentò Iacopo Sannazzaro? Esse procedono, monotone e lente, a monologhi e tutt'e due hanno in comune un carattere, che le distingue dalle consuete pompe spettacolose: l'allegoria cristiana.

Dalla lettera del Sannazzaro « a la Ill.ma Sig.ra Donna Isabella Principessa di Altamura », premessa alla prima « Farza », pubblicata dal Torraca [3], sappiamo che tale rap-

---

[1] D'ANCONA, *Origini*, vol. II, pp. 128-129 n.

[2] D'ANCONA, *Origini*, vol. II, p. 355 n.

[3] *Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, pp. 311 e sgg.

presentazione fu allestita a' dì quattro marzo 1492, per celebrare « la felice e gloriosa novella della presa di Granata ». I tre personaggi che compaiono: Maometto, la Fede e la Letizia, non si trovano mai insieme, ma si presentano l' un dopo l' altro, fanno ciascuno il proprio discorsetto e se ne vanno via: tutti e tre escono dal Tempio « bellissimo », collocato nel mezzo della sala, ed al momento opportuno vi rientrano. Non sono peraltro tre figure prive di un qualsiasi legame fra loro; non sono tre comparse distaccate, isolate, presentateci successivamente dinanzi agli occhi senza una ragione, così come detta l'arbitrio del compositore. Devesi festeggiare la cacciata degli infedeli da Granata e la instaurazione della nuova credenza: perciò, Maometto si duole di vedersi spodestato dalla Fede; lui, un tempo « pena e terror d' altrui », ora costretto ad errare povero e meschino! Ma quando è alle sue ultime parole, Maometto presente l'avvicinarsi dell'acerba nemica, della Fede: egli sente tremare il pavimento e, prevedendo la scena che potrebbe avvenire se la Fede lo ritrovasse in quel luogo, fugge via. Così è giustificato il monologo suo e quello successivo della Fede.

La Fede dunque si avanza. Trema il terreno sotto il suo passo, perché ella conserva ancora qualcosa del carattere guerresco rimastole dopo la recente impresa.

La magnificenza dello spettacolo vuole ricchezza di abbigliamento, grandiosità di pompa: per questo, la Fede esce dal Tempio « molto riccamente vestita et coronata di Lauro ». Il discorso della Fede è assai forte e violento: noi desidereremmo nella sua espressione un linguaggio più mite e pacato, un più contenuto ardore, trattandosi di una potenza che dovrebbe aver dominio non per virtù materiale di armi, ma per sereno convincimento di anime. Invece, qui la Fede

deve celebrare le lodi di un principe guerresco, che ha combattuto col ferro contro gl' infedeli, che ha, per tal modo, ampliato i domini della religione cristiana: e così è tratta a gioire delle vittorie violente, a rallegrarsi dei trionfi guerreschi.

La Letizia, che si presenta quando la Fede si è ritirata nel tempio, non è sola: le fan corona tre compagne: le quattro donne suonano rispettivamente: viola, cornamusa, flauto e ribeca. La Letizia accorda le armonie insieme. Quando la gioconda comitiva ha cessato di sonare, allora la Letizia comincia il suo saluto alle donne insigni e belle congregate nella sala; passa in rassegna le più nobili signore che le stan dinanzi ed anche lei sente ad un dato momento la necessità di svelare l'essere suo:

> Io son quella Letitia, che col riso
> Adorno il Paradiso, e fo contenti
> Quelli spirti lucenti, che cantando
> Si stan glorificando il lor Fattore,
> Pieni di casto amore e di honestate [1].

Questa volta la presentazione è quasi necessaria, perché ella discende sulla terra molto di rado, e difficilmente la ravvisa l'occhio umano, sotto il velo che le ricopre il volto. Ora, invece, togliesi lo schermo dalla faccia e si appalesa

> ...... bella, e discoperta e fatta chiara.

Festeggiandosi la vittoria delle armi cristiane, non può essere a meno che la Letizia non assuma un carattere tutto cristiano; però, sebbene ella in sé abbia tutte le ragioni di apparire mondana, trovandosi qui in una festa dedicata alla

[1] *Ibid.*, p. 320.

celebrazione della Fede vittoriosa e al vituperio di Maometto vinto, è rappresentata come abitatrice delle sfere celesti; in suo dire, inneggia pacatamente alla gioia e al tripudio cristiano e termina con un sereno saluto alla primavera e ai fiori che ella sparge copiosi, pregni di profumi soavi.

22. Il Torraca è molto severo nel suo giudizio su questo genere di componimenti, che a torto paragona con le farse del Caracciolo [1]: e che egli non abbia poi tutte le ragioni di far questo raffronto è facile a comprendersi, sol che si pensi al pubblico differente ed opposto, al quale furono destinate queste forme diverse di composizioni. Quelle del Caracciolo ritraggono la vita del popolo, per il quale sono scritte; queste del Sannazzaro e degli altri poeti di corte son destinate ad un pubblico aristocratico che, uso alla pompa ed al fasto, preferisce una minor vivacità drammatica nel dialogo, pur di godere una maggiore ricchezza di apparati, di abbigliamenti, di immagini.

23. Sull'impressione estetica della poesia, non discuto; ma che proprio la farsa del Sannazzaro abbia quella deficenza assoluta di nesso logico fra le varie parti, come il Torraca sostiene, in verità, questo a me proprio non sembra; certo, il verseggiatore delle farse allegoriche non è il poeta dell'*Arcadia*; ma si vorrà convenire che la colpa non è poi tutta sua. Quel ch'io dico per la farsa anepigrafica in memoria della presa di Granata, vale, senza dubbio, anche per l'altra farsa del Sannazzaro [2], la quale col titolo stesso di *Trionfo della Fama* ci riporta agli apparati allegorici di cui

---

[1] V. negli *Studi di st. lett. napolet.* cit. del TORRACA, lo scritto su Pietro Antonio Caracciolo, pp. 75 e sgg.

[2] Sulle farse del Sannazzaro v. anche B. CROCE, *Op. cit.*, pp. 11 sgg.

è una spontanea derivazione[1]. Essa fu rappresentata a breve distanza dalla precedente, il 6 marzo 1492, nelle feste che ancora duravano a giubilo della vittòria cristiana pel conquisto di Granata.

La personificazione della Fama comparisce dopo che ha parlato Minerva e prima che si presenti Apollo: secondo il solito sistema, questi tre personaggi vengono successivamente dinanzi al pubblico, non si trovano a discorrere insieme: cosicché abbiamo ancora una rappresentazione a monologhi. Tuttavia, anche qui un filo intimo e invisibile esiste; non si hanno, nelle tre figure, tre comparse inorganicamente unite: ognuna di esse ha il suo perché e rispetto a se stessa e rispetto alle compagne. Come il titolo dice, la considerazione maggiore deve convergere sulla Fama; perciò l'autore dà agli altri due personaggi una movenza che abbia l'unico fine di servire di complemento alla movenza del personaggio centrale.

24. Perché questo *Trionfo* abbia un valore, bisogna sia giudicato in rapporto al fatto speciale da cui ebbe origine: servì a celebrare la gioia di un avvenimento guerresco caro alla corte di Napoli: la Fama, di cui qui si dà la rappresentazione, è la fama che si acquista con le opere di guerra: perciò, prima di lei comparisce la Dea Pallade, considerata come simbolo belligero.

Annunziata dagli ultimi versi di Minerva, quando questa è partita, giunge la Fama: ella ha due grandi ali, non sempre visibili, le quali sono d'oro e tutte dipinte di occhi, orecchi e lingue, per significare che la Fama tutto vede, tutto sente

[1] *Il Trionfo della Fama: farsa facta per* Iacopo Sannazaro, pubb. dal Torraca nell'app. I agli *Studi di st. lett. nap.*, pp. 417 e sgg.

e di tutto si fa propagatrice. Vestita di un grandissimo manto aperto sul davanti, cinta la fronte di una corona intrecciata di lauro e di fiori d'amaranto, si avanza sopra uno splendido carro tirato da due elefanti maestosi; alla testa dei quali sono due giganti armati all'antica. La foggia dei vestimenti e le armi ed i trofei, che adornano il carro, stanno ad indicare chiaramente all'occhio il carattere guerresco di questa Fama. Poiché, quantunque dapprima ella parli di sé vagamente, come colei a cui niente si mantiene celato di ciò che si dice e di ciò che si fa nella vita comune; quantunque ella si manifesti per l'antica donna grave di anni, ma che pur sempre ringiovanisce per le nuove notizie di cui è ognor messaggera, tutto questo la Fama dice con riferimento alle imprese belliche, come ben chiaro esprime allorché comincia a parlare della disfatta dei maomettani in Ispagna e del conseguente trionfo delle armi cristiane.

Il terzo personaggio è, abbiamo detto, Apollo, nume della poesia. Giustamente egli comincia osservando che vana sarebbe la fama e ben corta la sua vita, se il canto dei poeti, ispirato dalle sacre corde della sua lira, non tramandasse ai posteri la memoria delle belle imprese. Anche Apollo porta il suo contributo di esagerate lodi al trionfatore di oggi; ma il poeta ora trova un diversivo, facendo rivolger gli elogi alla regina di Napoli, sorella del principe vincitore in Ispagna [1].

25. Che divinità mitologiche come Minerva ed Apollo s'incontrino in un componimento di carattere così limpidamente cristiano, a esporre concetti e idee che certo poco si con-

---

[1] Quanto al metro, il *Trionfo della Fama* discostasi dal solito endecasillabo con rima al mezzo di questi componimenti napoletani solamente per il monologo della Fama, che è in terzine.

fanno alla loro natura di numi pagani, non è cosa di cui dobbiamo meravigliarci; poiché è la conseguenza logica dell'essersi introdotta la cultura classica in mezzo ad una società cristiana: ciò, portando alla rievocazione di antiche immagini quali simboli dei concetti e delle idee che significarono in tempi remoti, produce l'inaudito miracolo di far che gli dei pagani divengan cristiani e che dalle labbra loro fluisca il nuovo verbo divino. Eppure, io penso che, se ognuno di noi, che oggi sorride a tanta deformità del senso comune, avesse avuto la ventura di assistere ad una di queste rappresentazioni, di trovarsi a far parte di quella folla plaudente, non avrebbe sentito la stridente ironia di un Apollo che non solo lodava una vittoria cristiana, ma ricordava perfino, in tono compunto e ossequioso, i santi e le vergini fanciulle che a Dio fecero dono dei propri pensieri e della vita. Allo stesso modo, per la robusta virtù del tempo, avrebbe sopportato l'esagerata celebrazione dei fatti e delle persone, erompente da ogni verso di questo *Trionfo*, ove la cortigianesca preoccupazione di tributare incensi e lodi al principe protettore ha offuscato la mente del poeta, il quale vede ora le cose come attraverso una lente che centuplichi le proporzioni delle immagini. Egli è che questa poesia, nella sua poca spontaneità e sincerità, nel suo molto artificio, sta a significare tutto un genere poetico che non si limita a questi soli esemplari della corte di Napoli, ma si estende alla poesia laudatoria di tutte le corti d'Italia [1].

---

[1] Uno spettacolo misto di canto, danza, pantomima e creazioni simboliche fu allestito a Milano, per le nozze di Bianca Maria Sforza con Massimiliano I re dei Romani, nel 1493, e ne fece la descrizione poetica BALDASSARRE TACCONE (*Coronazione e sposalizio della serenissima regina M. Bianca Maria Sforza Augusta all'ill.mo Sig. Lodo-*

26. A Mantova infatti ci conduce la rappresentazione allegorica di un poeta che, nell' età sua, fu celebratissimo, Serafino Aquilano [1].

Si dà conto di questa rappresentazione in una lettera di Giovanni Gonzaga ad Isabella d' Este, sorella di Alfonso I e moglie di Fr. Gonzaga.

La lettera è datata da Mantova, 25 gennaio 1495 [2].

---

vico Sforza Visconte, Duca di Bari, per Baldassarre Taccone, Alessandrino, Cancelliere, composta in ottava rima. In fine: «*Impressit Leonardus Pochel*», 1493, in 4º: cfr. T. VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, Torino, 1841, vol. I, p. 102).

[1] Serafino Aquilano è rammentato, come uno dei principali e più rinomati poeti del tempo suo, dal QUADRIO, II, 211, il quale accenna anche ad una vita dello stesso Serafino scritta da V. Calmeta. Nel *Tempio d'amore*, GALEOTTO DEL CARRETTO (v. più avanti), descrivendo le pitture che adornano il tempio, si esprime così, quando giunge all' immagine di Serafino, che pone fra i sommi poeti, con Dante e il Petrarca:

L' altra [immagine] è de Seraphin tanto apprezzato
 Che aperse agli moderni le palpebre.
 Col suo poema tanto degno e ornato.
Quel chor de vati par che hymni celebre
 Per l' annual del morto che non more
 Con mesti accenti, et canto funebre.
Gli hymni che canton lor a gloria e honore
 Di questo celeberrimo poeta
 Se ben mirate son de tal tenore:
Requie eterna, e luce e vita lieta
 Donagli o sommo re del cielo émpiro
 In la celeste patria tua quieta
E tu almo Amor, per cui pati martyro
 Mentre ch' avesti del suo cor victoria
 De toi beati pon costui nel giro.

[2] Fu pubblicata dal TORRACA, *Il teatro italiano dei sec. XIII, XIV e XV*, pp. 327 e sgg. Per altre feste e spettacoli celebrati in Italia in questi tempi cfr. D'ANCONA, *Origini*, vol. II, p. 130 n., e BURCKHARDT, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, vol. II, p. 169.

Dice prima di un ballo e d'una cena che precedettero lo spettacolo; indi, lo scrivente narra: « Dopoi si dette principio ad una Rappresentatione facta da Serafino, molto acceleratamente, che fue assai bella, per essere nova fizione della Voluttà, che, venendo fuora, esortava a seguir li umani dilecti e piaceri. E, dopoi, la Virtù si lamentoe del dispregio, che gli faceva il mondo. Ultimamente la Fama, in triunfale curro, si dolse, ancor lei, che da alcuno non era recettata, salvo che da l'Illustrissimo Signor Duca di Calabria et Eccellentissimo Signor Marchese mio onorando Patrone, concludendo in molte laude di Sua Eccellenza [1] ». Siamo dunque, al solito, dinanzi ad uno dei tanti rimaneggiamenti della favola notissima e, quanto alla forma, ci troviamo ancora di fronte ad una composizione che segna un passaggio dallo spettacolo muto simbolico, alla festa scenica, coreografica, parlata. È, nella sua struttura, quasi identica alle farse di Iacopo Sannazzaro; anche il metro è lo stesso, cioè in parte l'endecasillabo con la rima al mezzo, in parte la terzina. Un piccolo passo innanzi verso la drammaticità si deve peraltro riconoscere nel componimento di Serafino Aquilano, rispetto alle composizioni del Sannazzaro. Nelle farse di Napoli, le tre figure compaiono sulla scena separate e fanno ciascuna il proprio discorsetto, senza darsi molto pensiero della figura precedente: sono tre monologhi, tre orazioncelle, senza dialogo. Ora, non dico che la rappresentazione mantovana abbia un vero e proprio intreccio; ma certo il legame tra i monologhi è molto più evidente: tanto è vero che v'è perfino un principio di dialogo, quando la Fama s'incontra con la Virtù.

---

[1] Torraca, *Il teatro italiano* ecc. cit., pp. 327-28.

27. « Ne l' ultima parte del dire de la Virtù — scrive il narratore — comparse la Fama, sul trionfale curro, con digna arte fabricato, essendo tirato da due gioveni, armati tutti, con spade in mano, l' uno de li quali era per lo Illustrissimo Signor Duca di Calabria; e l' altro rappresentava la persona de l' Eccellentissimo Signor Marchese, mio Patrone onorando. Et essa Fama, decentissimamente ornata, con l' ale e due trombe in mano, con li pennoni Aragonesi e Gonzagheschi[1] », si rallegrò di aver ritrovato la compagna, che da tanto tempo lamentava perduta, e senza la quale le sembrava di non avere nessuna potenza. Tutto ciò ella disse in uno di quei monologhi a cui siamo abituati: poi le due figure si avvicinano, discorrono insieme e così ci danno l' impressione di una vera scena di dramma. Ma questo spettacolo non è propriamente, nè presume di essere, un dramma; solo va considerato — bisogna insistere su questo punto — come una forma ampliata di festa derivante dalle pompe coreografiche, dai trionfi allegorici che si usavano nelle pubbliche vie. E se, dalle considerazioni fin qui svolte, ciò non sembrasse ancora ben evidente e chiaro, a togliere ogni dubbio varrebbe, io credo, la descrizione dello spettacolo che seguì subito dopo quello ora studiato di Serafino. Lo ripeto con le parole stesse di chi ne dà ragguaglio. Terminata la rappresentazione, che, « considerata la brevità del tempo, fu assai bella, Zafrano nostro intròe in sala cum altra Representazione per lui, et di sua famiglia composta tutta, perché nel triumphale curro de la Pudicitia avea quattro filioli, due maschi e due femine, essendo la sua filliola maggiore ne la summità del curro collocata, tra due

---

[1] *Ibid.*, pp. 332-333.

unicorni. Qual, conducta a la presentia de li convivanti, recitoe alcuni versi latini, con bona audatia, gran modestia et optima pronuntia, subjungendo poi alcune rime vulgari, tucte in laude del prefato Signor mio patrone composte, che non poco dilectoe ad ogni brigata[1] ».

28. In detto spettacolo, col quale si chiuse la festa mantovana, non è chi non riconosca uno di quei carri trionfali, che si conducevano pubblicamente, e che ora vediamo invece venire dinanzi agli spettatori di una sala; lo stesso abbiamo notato nella precedente rappresentazione di Serafino medesimo e nel trionfo napoletano del Sannazzaro, dove la Fama, sempre riccamente vestita, si avanzava sopra un elevato carro adorno di armi e festoni.

29. Ma intanto, in mezzo a quelle medesime persone che si compiacevano delle embrionali forme di dramma offerte dagli spettacoli intramezzanti i conviti, dalle farse, dalle pompe miste di coreografia, musica e canto, si cominciava a sentire l'amore per l'antico teatro classico, ed ecco che, accanto alle imitazioni delle commedie latine, si rappresentano forme più compiute e perfette di drammi allegorici su quelle cálcati e condotti. Perciò, abbandoneremo per un momento — finché la necessità non ci riconduca a parlarne — gli spettacoli coreografici e le pubbliche pompe solenni, all'aperto, per introdurci nei primi teatri che ora sorgono in Italia e considerare le prime produzioni che rientrano nel nostro argomento.

30. C' invita, innanzi tutte, la splendida corte di Ferrara, con la rappresentazione del *Timone* « Commedia del Magnifico Conte Maria Bojardo Conte di Scandiano, traducta da

---

[1] *Ibid.*, p. 335. Cfr. anche D'Ancona, *Origini*, II, 107-108.

uno dialogo de Luciano a complacentia de lo Illustrissimo principe Signor Hercule Estense Duca di Ferrara [1] ». Sul luogo dove fu rappresentato questo lavoro sembra quindi non ci sia da discutere; mentre furono infinite le ipotesi intorno alla data di composizione, senza che peraltro nessun argomento nuovo di qualche valore sia venuto ancora a spostare quella più probabile del 1491. Il *Timone* sarebbe adunque stato composto in occasione delle nozze del Principe Alfonso, figliuolo del Duca di Ferrara [2].

Ora siamo nel dominio della vera e propria commedia: l'azione scenica, il dialogo vivace, continuo ci danno, dopo i molti componimenti esaminati fin qui, l'impressione di un dramma condotto secondo criteri veramente d'arte. Nei personaggi si ritrova la solita promiscuità di esseri umani intrecciantisi con le divinità pagane e con le personificazioni. Il Bojardo, del resto, non era nuovo all'espressione allegorica dei concetti, dei pensieri e delle immagini, poiché anche nelle ecloghe — come appare da uno studio di Guido Mazzoni [3] — si era dimostrato esperto maneggiatore dell'allegoria, dando agli avvenimenti e ai personaggi contemporanei una veste simbolica.

31. L'intreccio della commedia è semplice fino al quarto atto; nell'ultimo, diviene complesso, intricato ed oscuro [4]. La favola racchiude, nel suo insieme, un ammaestramento,

---

[1] Torraca, *Il teatro ital. dei sec. XIII, XIV e XV* cit. pp. 337 e sgg.

[2] Su tale questione, cfr. le citazioni e le critiche di G. Mazzoni, *Le ecloghe volgari e il Timone di M. M. Bojardo*, negli *Studi su M. M. B.*, Bologna, Zanichelli, MDCCCLXXXIV, p. 351 n. [2]

[3] *Op. cit.*, pp. 323 e sgg.

[4] Il sunto della commedia, ampio e dettagliato, può leggersi nel vol. II delle *Origini* del D'Ancona, pp. 8 e sgg.

un significato morale: bisogna far della ricchezza uso onesto; chi, per sua dissennatezza, sciupò i beni che ebbe dalla sorte, non può sperare di ricuperarli; ma è costretto a vivere in povertà, abbandonato da tutti coloro che prima lo adulavano. Nella povertà, tuttavia, si esercitano le buone doti dell'animo. Se poi uno otterrà, quale rarissimo dono dei numi, di riacquistare, dopo veci alterne, la fortuna di un tempo, si troverà in una tale condizione di avarizia e di continua trepidanza, da viver sempre in agitazione, amareggiato dall'assiduo timore.

È chiaro, anche dallo schema della contenenza morale del componimento, che la parte principale è sostenuta dalla Ricchezza: ed essa infatti viene in persona a compiere l'ufficio che le è assegnato nella commedia. Il disegno del personaggio è ottimo: nello sfogo a cui la Ricchezza si abbandona dinanzi a Giove, quando, con enfasi e concitazione, dichiara i motivi del suo rifiuto a tornare presso Timone, non c'è immagine che, mentre ben si addice all'indole astratta della cosa, non si possa considerare appropriata al carattere allegorico del personaggio.

La Ricchezza si rappresenta, nella commedia, come sciancata [1], ma è zoppa soltanto in apparenza: perché non ha desiderio di accorrere là dove altri vuole che vada: a lei piace di beneficare liberamente chi più le va a genio: così, può darsi che talora le aggradi tornare da uno che già in passato abbandonò: ed allora non è lenta nel cammino.

Come il Pluto greco e la tradizionale Fortuna, anche la ricchezza è immaginata cieca: perciò, non conosce talora dove le sia precisamente ordinato di posarsi e va branco-

[1] Mercurio le dice: « Richeza, andiamo; oh, tu mi par sciancata ».

lando, finché qualcuno, buono o tristo ch'egli sia, l'accoglie. Nondimeno, sebbene costei si mostri in vista così ripugnante, è da tutti amata e richiesta per amica, poiché sa opportunamente fingere e nascondere la propria bruttezza sotto una maschera d'oro. Ella non va mai sola a visitare gli uomini; ma dietro a sé trae la Frode, la Paura e l'Arroganza.

Tre donne accompagnano, similmente, l'altro personaggio simbolico della Commedia, la Povertà, come si legge nella didascalia e come anche apprendiamo dalle parole di Mercurio [1]; queste ancelle sono: la Fatica, la Prudenza e la Tolleranza [2]. La Povertà è dal poeta tratteggiata appena; tuttavia, i pochi versi che ella dice bastano a darcene una idea più che sufficiente: in essi l'autore ha espresso tutte le caratteristiche essenziali. Anche poeticamente, le terzine poste in bocca alla Povertà suonano armoniose, dolci, pacate; come serena è la movenza, misurato l'atto di questa donna che non ha finzioni. Ella rimpiange la triste sorte di vedersi sempre sfuggita da ognuno; ma si rassegna al comando della Volontà suprema e, senza opposizione, parte con le sue compagne.

32. Fra il terzo e il quarto atto e fra il quarto e il quinto, compaiono due figure allegoriche; prima la Fama, poi l'Auxilio. La Fama, che si mostra arguta e scherzosa, rivolge

---

[1] Torraca, *Op. cit.*, p. 368.

[2] A p. 369, quando la Povertà ordina:

> « Venitene, o Fatica, o Sapientia,
> Venite tutte... »,

non deve credersi che si rivolga ad un quarto personaggio diverso; ma chiama, col titolo di Sapienza, la Prudenza.

la parola alle donne che le stan dinanzi e le rassicura a non temere ch' ella riveli alcuna loro mancanza. Indi, tratteggia brevemente quale sarà la materia del quarto atto. Al principio del quinto atto, l' Auxilio, dopo il proprio ritratto, vanta la necessità che di lui han tutti quanti gli uomini, e ricchi e poveri. Anche ora egli è venuto per aiutare gli spettatori e far loro intendere l' occulta ed inattesa trama della commedia: al comparire di Timone l' Auxilio fugge, perché non vuole aiutare chi dimostra di respingere ogni soccorso.

Ma torna alla fine della commedia, allorché, restando l' azione malamente in tronco, viene a illuminare gli spettatori sulla fine della rappresentazione; il fatto curioso è che l' Auxilio prende ora un tono profetico e non racconta le cose come già avvenute, ma le descrive quali dovranno succedere. Comodo espediente per condurre in fondo una commedia che, già ormai troppo prolungata, minaccerebbe di assumere proporzioni esagerate e tutt' altro che dilettevoli.

33. Il Boiardo — che non inventò la sua favola, ma la trasse da un dialogo di Luciano — non si giovò soltanto del testo del filosofo greco; sibbene anche di una traduzione dell'Aurispa o di qualche versione simile [1]. Il merito suo sta soprattutto nella scelta di un argomento che si mostrava atto ad uno spettacolo fantastico; poiché, con la favola che s' imposta, fin dalle prime battute, così fuori del regno umano, comune, tutto lo svolgimento della commedia assume un carattere di straordinario e di leggendario, che rende agevole la comprensione delle cose in apparenza meno possi-

---

[1] Cfr. Mazzoni, *Op. cit.*, pp. 353-354.

bili. Quando, invece, dal mondo favoloso dei primi quattro atti siamo trasportati nel mondo nostro, col quinto atto, allora sentiamo il distacco, ci accorgiamo che il poeta ha voluto piegare a concetti umani quel che era bene fosse mantenuto nella regione pura del mitico, del fantastico, del prodigioso, e ricaviamo l'impressione che la tela sia sbagliata.

Per quel che riguarda la prima parte, di mera fantasia, il poeta ha saputo conciliare le esigenze dei teatri e degli spettacoli di corte — che richiedevano appunto questi personaggi allegorici, queste figure mitico-leggendarie — con una maniera di componimento tutta nuova, poiché alle aride forme delle composizioni a monologo, alle interminabili serie di lodi cortigianesche egli sostituisce qualche cosa di organico e di compiuto, che abbia un carattere ed una sostanza propria, che sia non semplice avvicinamento di immagini isolate e indipendenti, ma dramma schietto, a dialogo vivo e continuo, con un intreccio di sentimenti ed affetti, con una logica coordinazione di pensieri, di parole e di opere.

34. Tutto questo il Bojardo poté conseguire e per le attitudini proprie e perché ebbe dinanzi un modello che racchiudeva gli elementi primi di un'azione drammatica viva e potente. Luciano infatti ha, nelle sue opere filosofiche, tanto fervore di immagini fantastiche e tanta *vis* comica di espressione rappresentativa, che si può, anziché, a Menandro [1], ravvicinare piuttosto ad Aristofane, del quale segue la satira mordace contro gli uomini e contro gli stessi dei. Nel *Timone* Luciano riprende l'immagine che già aveva nutrito la fervida fantasia aristofanesca [2] e le dà un andamento

[1] A Menandro Luciano è ravvicinato dal GUIZOT (*Ménandre*, Paris, Didier, 1855, p. 374) il quale peraltro trova anche certi punti di relazione fra Aristofane e Luciano.

[2] Vedi addietro, nel principio dell'introduz., n.

nuovo, più tranquillo e misurato, quale addicevasi, forse più che alla sua natura di retore e di filosofo, ai tempi tanto mutati. Di lui fu detto essere « un autore comico al quale mancò soltanto un teatro »: questo teatro che Luciano non ebbe, ecco che, per il *Timone*, lo trova un poeta italiano educato allo studio dei classici, il Bojardo. L'opera del Bojardo va dunque considerata e in rapporto alle rudimentali forme di composizioni allegoriche, quali al suo tempo usavansi rappresentare nelle sale di corte; e in rapporto a quel movimento della cultura classica, per cui, mentre già gl'intelletti dei letterati volgevansi esclusivamente ai modelli latini di Plauto e di Terenzio, il Bojardo prende a suo esemplare un autore greco e, rifuggendo dal mondo realistico ed umano plautino e terenziano, si dedica ad un'arte di pura fantasia ed immaginazione, ad un'arte che dà vita ai fantasmi, fa umani gli dei, infonde anima ai morti, crea, plasma, e plasmate commuove le più vaghe concezioni del pensiero.

35. Accanto alle commedie allegoriche, nelle quali si rappresentava un mondo leggendario e fantastico, furono anche in pregio, sul finire del Quattrocento e nei primi del Cinquecento, favole sceniche, per lo più di limitata lunghezza, ove nell'intreccio e negl' interlocutori si celava la raffigurazione di fatti e personaggi storici contemporanei: di solito si prendevan di mira o le persone festeggiate, alle quali perciò si dava parte nelle scene d'amore, o uomini della corte, come si trova in alcuni componimenti di Baldassarre Taccone.

Di questo poeta aulico presso gli Sforza, a Milano, [1] è

---

[1] Baldassarre Taccone morì verso il 1520. Per le notizie intorno alla sua vita e alle sue opere, v. SASSI, *Historia literario-typogra-*

a noi giunto il ricordo, oltre che per varie rime in sonetto di genere diverso, anche per alcune composizioncelle di poco momento; ma che tuttavia non può trascurare chi voglia dar un' idea, quanto è possibile compiuta, della drammatica profana in quel periodo di tempo.

36. Anche il Taccone scrisse una rappresentazione destinata a rallegrare un convito nuziale; tale è l'*Egloga pastorale* « rappresentata nel convivio dell'Ill. Sig. Io. Adorno », nella « quale si celebra l'amore de Co. da Cayace et di M. Chiara di Marino nuncupata la Castagnina », ove son trasportati personaggi della vita vissuta. Sotto la favola del dramma pastorale si nasconde un leggerissimo episodio di amore vero: infatti, sì Aminta che Fileno, i due pastori tra i quali si svolge la scena, rivestono le immagini dei due poeti della corte sforzesca: Paolo Geronimo del Flisco, raffigurato in Aminta, e il Taccone, sotto la persona di Fileno. I due interlocutori, nel loro dialogo in terzine di endecasillabi sdruccioli, brevissimo, discutono di amore. Fileno si lamenta che una fanciulla a lui comparsa abbia espresso il determinato proposito di seguir Diana fuggendo Venere: Aminta cerca di consolarlo; ma Fileno non accoglie i consigli dell'amico e resta lì a piangere, nel ricordo del suo sogno d'amore.

37. Più pregevole, dal punto di vista drammatico, è la *Favola di Atteone*, che — secondo il Bariola — fu rappresen-

---

phica mediolanensis, col. CCCLXI; ARGELATI, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, t. II, parte 2ª, p. 2117; e le prefazioni alle *Rime* di B. T. pubblicate di sul cod. magliabech. II. II. 75. da FELICE BARIOLA, per nozze Bellotti-Bariola, Firenze, Carnesecchi, 1884, e alla *Danae* « commedia di B. T. pubblicata da ADOLFO ed ALESSANDRO SPINELLI, per le nozze di Giov. Mazzacorati con Maria Gaetani dell'Aquila d'Aragona », Bologna, Azzoguidi, 1888.

tata tra il 1480 e l' 89 [1], ma non ha elementi allegorici; i quali, invece, si riscontrano in un terzo componimento del Taccone, dove si scorge anche un progresso nella tecnica scenica: questa commedia è la *Danae*, della quale abbiamo certa notizia che fu « *recitata in casa del Signor Conte di Cajazzo* », alla presenza « *dello Illustrissimo signor Duca e populo de Milano adi ultimo de genaro MCCCCLXXXXVI* ». Qui troviamo anche il prologo recitato dal poeta, il quale — come se improvvisasse i versi — prima rivolge un' invocazione ad Apollo, indi espone il soggetto della commedia. È una favola mitologico-allegorica, ove agiscono anche alcuni personaggi umani.

Vero significato simbolico racchiude la Dea con la quale si apre il quinto atto, cioè « Hebe dea dell' immortalità » che, per comando di Giove, scende a mezz' aria e rivolge il suo discorso alle Ninfe chiedenti il perché dell'inusitata stella che risplende in cielo. Ella, al solito, dichiara se stessa; indi aggiunge che il sommo Dio, Giove, può tutto quel che vuole, perciò ora ordina ad Acrisio di raffrenare le ire e la crudeltà: in premio gli annunzia che il Padre degli Dei concederà a lui età giovanile. Recitate appena due ottave, mentre ad Acrisio cade la barba, sì che egli resta giovane, Ebe sparisce.

38. In questo medesimo anno 1496, fu rappresentato a Bologna un dramma, del quale è un ampio sunto nella let-

---

[1] Cfr. n. preced. Questa favola « quantunque affatto povera — dice il Bariola – è tuttavia un documento di più, tanto per la storia delle rappresentazioni profane in Italia, quanto anche, messa a riscontro con le rime segnatamente politiche degli altri poeti sforzeschi, come forse farò a suo tempo, per la storia della reggenza del Moro ».

tera, che Floriano Dulfo di Gonzaga scriveva l'8 luglio al marchese Francesco di Mantova [1]. In tale rappresentazione si svolsero le gesta di un gigante spaventoso contro alcuni pastori, ad uno dei quali infine rapì la Ninfa: al compassionevole lamento dell'infelice innamorato accorsero i vicini compagni; inseguirono il ladrone, gli tolsero la fanciulla « et uno Pastore barbato vestito a la turchesca prese la « rapta donna et al suo amante la restituì, et dolutosi assai « che non haveano preso il Gigante, havendo quello potuto « pigliare, de la rescossa Nimpha feceron gran feste et canti, « facta una cantillena ad honore et laude de li doi amanti: la « qual finita, furon dal delectevole spectaculo li spectatori li- « cenziati. Questa fu la Representatione novamente per in- « ventione, ingegno et opera del nostro Protonotario demon- « strata, per mi a V. Signoria referita, quanto a la scorza: « il nocciolo et lo senso alegorico — termina l'informa- « tore — lasso a voi interpretare ».

Ed all'ipotesi del D'Ancona [2], il quale vede nel gigante un' allusione a papa Alessandro o a Carlo VIII, e nel pastore il Marchese di Mantova, chiamato il Turco a ricordo dell' avo, io non saprei sostituirne alcuna migliore.

39. A Francesco Gonzaga è pure diretta una lettera di Antonio Cammelli, detto il Pistoja, che il 20 febbraio 1499 offriva al principe un sua commedia dell'*Amicizia*, ove « paliatamente » per interlocutori rappresentavasi la vita di Sua Eccellenza [3]. Ed il Gonzaga doveva essere molto vago di

---

[1] Cfr. D'Ancona, *Origini*, vol. II, appendice II: *Il teatro mantovano del secolo XVI*, pp. 370 sgg.

[2] *Op. cit.*, p. 372.

[3] D'Ancona, *Op. cit.*, p. 375. Cfr. anche: E. Pèrcopo, *A. Cammelli e i suoi « Sonetti faceti »*, negli *Studi di lett. ital.* vol., VI, fasc. 1 e 2, p. 320.

sentir parlare di sé negli spettacoli della sua corte, se in una lettera a Niccolò da Coreggio, chiedeva un apposito capitolo, nel quale, insieme con Italia e Mantova, comparisse anche la propria persona [1].

40. Similmente, sembra al Palermo [2] di vedere un'allegoria di Girolamo Savonarola nella commedia dell' Araldo Giovambattista dell' Ottonajo intitolata: *La vita e la morte di S. Giovan Batista* [3]; ma io non riconosco affatto, sotto le spoglie di S. Giovanni — che agisce e parla sempre secondo il dettato dei Vangeli — la figura del frate riformatore. Tutto ciò che si riferisce al personaggio principale della rappresentazione è perfettamente consono ed appropriato alla natura ed alla figura del santo, sia per ciò che riguarda la vita, come per quanto si appartiene alla morte. Se mai, si potrà dire che nel carattere dei tempi e dei luoghi, nelle figure secondarie che circondano il protagonista si è dato un quadro della vita contemporanea al Savonarola: ma nient' altro all'infuori di questo che, a voler dare un giudizio, sarebbe un anacronismo di poco buon gusto.

41. E poiché con la commedia dell'Araldo fiorentino ho accennato ad un dramma che è in intimi rapporti col teatro sacro, ricorderò una breve favola di allegoria profana, impropriamente attaccata ad una rappresentazione sacra di Aversa [4].

---

[1] D'Ancona, *Origini*, vol. II, p. 380.

[2] *I manoscritti palatini* cit., vol. II, p. 495.

[3] Giovanni dell' Ottonajo — n. nel 1482, m. nel 1527 — compose un' altra Commedia, l'*Ingratitudine*, Fiorenza, Giunti, 1559 (altre edizioni s. l. n. a. si trovano nel fondo palat. della Bibliot. Naz.) e *Canzoni canti* ecc. *carnascialeschi*, Fiorenza, Torrentino, 1560.

[4] É in continuazione al dramma della *Creazione di Adamo ed Eva*, del dott. Ciarrafello (Cfr. addietro, cap. II, § 15). Ne parla il Tor-

Il Lavoro zappa attorno ad un albero e dalle buche escono fuori vari personaggi, di cui il Tempo spiega la significazione: sono il Giorno, la Notte, la Vita e la Morte; ma un Angiolo avverte che la diva Pace, per la cui ricerca si affatica il Lavoro, è rinchiusa nel tronco dell'albero: ed infatti da quello alfine è tratta fuori la Pace, che, uscendo, si abbandona alle lodi di Carlo V e parla della spedizione di Algeri.

42. In un altro campo dell' allegoria ci trasporta una commedia di Gian Giorgio Alione d'Asti, vissuto fra il XV e il XVI secolo [1]. Egli non scrisse per le corti; né, piemontese, tentò la lingua italiana: le sue composizioni sono o in francese o in dialetto astigiano; tutte dialettali le commedie, che vanno sotto il nome di farse, ma non hanno niente in comune con le composizioni allegorico-mitologiche del Napoletano.

Negli atti scenici dell'Alione [2] è, in germe, una forma

RACA (*Studi di st. lett. nap.* cit., pp. 44 e sgg.) dopo aver dato un rapido sunto della rapp. aversana.

[1] Nacque dopo la seconda metà del sec. XV, quando la provincia d'Asti apparteneva a Luigi d' Orléans. Cfr. T. VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte*, vol. I, pp. 48 e sgg., Torino, 1841 e B. COTRONEI, *Le farse di G. G. Alione, poeta astigiano della fine del sec. XV*, Reggio Calabria, Siclari, 1889.

[2] Il teatro dell'Alione ci rivela ad un tempo e la vita del popolo d'Asti, in un determinato momento storico, e alcuni particolari sulla persona stessa dell' autore. Dall'esame delle farse infatti, il Vallauri (cfr. n. preced.) è riuscito, con un giusto criterio, a stabilire che il comico d'Asti deve avere esercitato qualche ufficio giudiziario. Non diversamente, il Goldoni si servì della sua pratica legale, specie come amministratore della giustizia a Chioggia, quando, in uno dei suoi capolavori, *Le baruffe chiozzotte*, ci dipinse così al vero la vita del tribunale. E chi sa che, allo stesso modo come in quella figura del coadiutore Isidoro delle *Baruffe* si riconoscono i lineamenti caratteristici del dott. Goldoni, anche in taluno di quei numerosi «Iu-

di dramma che, se sviluppata, avrebbe potuto veramente produrre un teatro italiano ispirato dalla vita quotidiana vista nel suo aspetto gaio e scherzoso. Questo tentato dall'Alione, nel settentrione, e dal Caracciolo, nel mezzogiorno d'Italia, era l'unico genere comico che si adattasse al temperamento italiano e che potesse, quindi, promettere ricchezza di frutti.

43. Le composizioni sceniche dell'Alione svolgono temi di vita vissuta, ad eccezione di una, che appunto deve essere oggetto del mio studio particolare: la *Comedia de l' Omo e dei soi cinque sentimenti*[1]. Quivi è rappresentata una favola in cui agiscono sei personaggi simbolici e due umani; cioè, l' Uomo e il Giudice; gli Occhi, la Bocca, il Naso, le Mani,

---

dici o « procuratori » delle farse dell' Alione non si celi l'autore stesso. In comune col commediografo di Venezia il poeta astigiano ha anche un' altra caratteristica: cioè, la riproduzione sulla scena di fatti realmente accaduti. Senonché, il paragone, così per incidenza accennato tra C. Goldoni e G. G. Alione, non va oltre questi caratteri molto vaghi e generali: tuttavia, si deve riconoscere che la maniera di trattare le azioni sceniche usata dall'Alione è delle più vivaci e spigliate. Il dialogo delle farse dell' Alione è pieno di brio; vi si sente l' influsso della vita popolare, ripresa in ciò che ha di più gaio ed arguto: si riconosce la materia attinta direttamente dalla società contemporanea, dalla gente che vive nelle pubbliche vie del paese, e considerata da una mente atta a rendersene interprete.

[1] G. G. Alione, *Commedie e farse carnevalesche nei dialetti astigiano, milanese e francese misti con latino barbaro, composte sul fine del sec. XV*, con prefaz. di P. A. Tosi, Milano, Daelli, 1865. Per la bibliografia degli scritti sulla vita e le opere di G. G. Alione, cfr. D'Ancona, *Origini*, II, 96 n. e aggiunte e correzioni, II, 586. Alla notizia sulla prigionia dell' Alione, data da V. Zangrandi nella sua edizione del 1601, negò ogni valore C. Vassallo (*Intorno alla vita ed alle poesie di G. G. A. astigiano,* Asti, Paglieri, 1865), cercando dimostrare che sotto il racconto dello Zangrandi nascondevasi un'al-

i Piedi (che rappresentano i cinque sentimenti) e in fine una parte men nobile del corpo umano.

L' invenzione è fantastica e non priva di una certa ingegnosità. L' uomo, lieto e soddisfatto dei suoi cinque sentimenti, li chiama a parlamento e domanda che può fare in loro vantaggio e che può ottenere in ricambio

« So ve pias, o me dirè qui
El bon voleir vostr ver de mi,
A ciò che vivon an carità
E clamour nostr per nostra età
Semper mai s' abia a confermer » [1].

Cominciano a parlare gli Orecchi e poi, ad uno ad uno, tutti gli organi esprimono il proprio pensiero, manifestano le intenzioni e i desideri. E qui è graziosa la maniera, secondo la quale ciascuno degli interrogati cerca di porre in vista i meriti suoi, magari a detrimento dei compagni: come ad esempio il Naso, il quale dice che l' opera degli Occhi sarebbe quasi nulla se l' odorato non facesse gustare la soave fragranza delle piante profumate e dei fiori. Non si deve attender peraltro dall' Alione la pittura di un quadretto aggraziato e gentile, l' espressione di un sentimento delicato: egli è maestro nel disegno di certe figure, caratteristiche per la loro ridicolezza; sa tratteggiare personaggi che muovono il riso per la loro goffaggine; sa — più che altro — tenere allegra la brigata, con l' invenzione di favole argute

---

legoria. Alle ipotesi molto vaghe del Vassallo rispose esaurientemente G. Zannoni (*I precursori di Merlin Cocai*, Città di Castello, 1888), a cui tentò di opporre obiezioni B. Cotronei (*I precursori del Folengo*, in *Rass. emil. di st., letter. ed arte*, I, 1888, p. 560 n.), sostenitore delle idee propugnate dal Vassallo.

[1] *Op. cit.*, p. 18.

e grassocce; ma non è un poeta elegante e fine, anzi, la sua valentia sta in questo: nello scherzo continuo attorno ad argomenti ridicoli, in modo da destare l' ilarità degli spettatori. Egli si abbandona, di tanto in tanto, alla licenza e, talvolta, anche alla volgarità. Quindi, si comprende come non sia molto delicata la trama della « Commedia dei cinque sentimenti umani »; nella quale, dopo che tutti gli organi dell' uomo hanno parlato ed il più buon accordo si è stabilito tra lui ed essi, ecco farsi innanzi il sesto sentimento e reclamare un posto di considerazione fra gli altri.

Figurarsi le meraviglie di tutti: un grido di altissimo sdegno erompe da quei petti: gli Occhi, la Bocca, il Naso, i Piedi non trovano parole sufficenti per esprimere la loro indignazione.

« Oimè chel fus de pari
Con noi chi sema insi civil?
Iu ne crezreu che l'om sia si vil
Cho s'andas fer tanta vergogna », [1]

esclamano gli Occhi: e gli altri organi tengon loro bordone.

Ma la povera, ignobile parte trascurata non si lascia intimorire. Eh, ci vuol altro! ha in suo potere armi potentissime, invincibili: sa troppo bene che, quando tutti i mezzi persuasivi sieno riconosciuti vani, potrà ricorrere ad una vendetta, per cui l'uomo o capitolerà o avrà la morte. È vero che con lui periranno tutti quanti i sentimenti, il sesto compreso: ma ciò che conta, quando una sacra rivendicazione è da compiere? Così, l'umile organismo insiste nella sua domanda, anche quando le Mani, che a lungo sono restate in disparte, vengono innanzi e — naturalmente — si fanno intendere più con l'opera che con la parola, percotendo il

[1] *Op. cit.*, p. 27.

rivale. L'offeso si allontana e ricorre allora — *extrema ratio* — alla vendetta, lungamente, tranquillamente meditata.

Quel che avviene in conseguenza è più facile a immaginarsi che a dirsi: l'uomo si trova nel piú aspro pecoreccio: si giunge a toccar la tragedia, perché la catastrofe sembra imminente. L' Uomo piange, si dispera, accusa. I cinque sentimenti privilegiati si consiglian fra loro; non c'è tempo da perdere: o cedere o morire: bisogna correre dal nemico e chiedergli pace. La Bocca sia la messaggera.

Ella trova il sesto sentimento pieno di tracotanza e d'orgoglio: ormai non prega, non chiede più; comanda e detta leggi. In breve, tutto quel ch'egli vuole è concesso: è annoverato fra i sentimenti dell' Uomo e un Giudice redige l'atto di piena sodisfazione per il vincitore e di ammenda per le ingiurie da lui ricevute. Così avviene che l' Uomo può liberarsi dalla sua tremenda afflizione; e la commedia termina con un riconoscimento dei meriti antichi e nuovi del sesto senso dell' Uomo.

44. La favola è una semplicissima fantasia, uno scherzo, un giuoco: invano, secondo me, si è cercato di vedervi dentro un'allegoria morale, come hanno tentato dimostrare i compilatori della prefazione alla stampa del 1601 [1].

Naturalmente, l' intreccio è tale che vi si posson vedere allusioni a tutto ciò che si vuole, e questo in modo esplicito riconoscono gli editori stessi: ma nelle creazioni dell' intelletto altrui non si deve cercar di scoprire ciò che è nella mente nostra, sibbene quel che è nell' intenzione di colui che scrive. Ora, tutta quanta l'opera dell'Alione ha un fine: di riuscir divertente; è inutile quindi e assurda la ricerca di altri intenti riposti. Anche nella *Comedia de l' Omo e de*

---

[1] V. edizione cit., p. 8.

soi cinque sentimenti il poeta ha questo unico scopo: di dilettare gli spettatori: né si cura di altro.

Un'allegoria c'è, invece; ma non occorre andarla a scoprire, perché si mostra bene da sé: è l'allegoria dei personaggi. Nella rappresentazione d'essi l'Alione è riuscito perfettamente: ha svolto la favola con brio e vi ha infuso una grande vivacità comica. La scena infatti nella quale i cinque sentimenti corrono attorno all' Uomo sofferente e gli consigliano ciascuno qualche rimedio, mentre egli sta per morire e li manda perciò alla malora, è piena di gaiezza e di ridicolo. Così, sono appropriati gli uffici che si assegnano ai vari personaggi: le Mani parlano poco, agiscono molto: la Bocca, invece, è la messaggera predestinata, quando si deve indurre il riottoso personaggio a recedere dal proposito di vendetta.

45. Non so donde lo Stoppato [1] traesse la notizia che questa commedia dei sensi è un' imitazione dal francese. Non vi sarebbe da farne caso, conoscendo come l'Alione — nato e vissuto in Asti, città di sentimenti gallofili, [2] ed egli stesso compositore di versi improntati al più vivo francesismo — abbia avuto molto familiare la letteratura della lingua a lui più cara certo che l'italiana. Un' influenza francese quindi sarebbe possibile a rinvenirsi; è fuor di dubbio tuttavia che, anche senza prender nulla dagli altri, nell'antica letteratura volgare del settentrione d' Italia il comico d'Asti avrebbe trovato una fonte da cui attingere per l'opera sua: nel *Contrasto fra* l'*Anima e il Corpo* di Bonvesin da la Riva,

---

[1] *La commedia popolare in Italia* cit., p. 112.

[2] F. Gabotto, *Francesismo e antifrancesismo in due poeti del Quattrocento* (P. Sassi e G. Alione), nella *Rass. emil.* cit., I, pp. 472 e sgg.

ove è introdotta una parte relativa al dibattito tra le Membra.[1] Del resto, anche attorno alla leggenda della rivalità fra gli organi dei sensi umani esiste una letteratura antichissima, ricca di numerose redazioni:[2] e non è da negare che al loro largo diffondersi abbia contribuito l'apologo famoso di Menenio Agrippa, sulla cui trama è molto probabile anzi si sieno condotte non solo le leggende della lotta fra le membra umane, ma anche altri componimenti, i quali, come il *Trattato dei Mesi* di Bonvesin da la Riva, tradiscono il medesimo significato morale del racconto storico dell'antico romano [3].

46. Notevolmente diverso dall'Alione, per indole e cultura, fu un altro scrittore di commedie, egli pure piemontese e contemporaneo del Poeta astigiano sebbene a lui differente nella maniera dell'arte, Galeotto del Carretto, autore, fra altre cose, di drammi allegorici. Egli nacque, secondo il Manacorda, ad Acqui [4], sembra nel 1459 [5], e morì, giusta un'ipotesi del Manacorda, nel 1530: visse a lungo alla corte

---

[1] Cfr. addietro, cap. I, § 9.

[2] Cfr. la vers. lat. di Filippo di Greve, ed. da P. Meyer, *Archives des missions,* 2ª serie, III, 1866, pp. 279-83, annunziata in *Romania*, I, 198.

[3] Può darsi che sullo stesso tipo della *Commedia* dell'Alione sia anche quel *Dialogo* che il Quadrio (*Della storia e della ragion d'ogni poesia*, vol. V, p. 65) dice scritto da « Paolo Pino, Viniziano. peritissimo nella Pittura, mentovato dal Sansovino sotto l'anno 1523 », il quale appunto « compose due commedie, e altri poemi, oltre un *Dialogo dell' Uomo, e delle sue proprietà* ».

[4] *Mem. della r. accad. delle sc. di Torino*, XLIX, 1900, p. 63.

[5] Cfr. G. Minoglio, *Introduzione al « Timon Greco », commedia scritta nel 1498 dal Marchese Galeotto del Carretto monferrino per la prima volta pubblicata*, Torino, Paravia e C., 1878.

di Guglielmo, Marchese di Monferrato, e fu in ottimi rapporti col Duca di Milano. [1]

Delle sue opere sceniche sono a noi pervenute: *Il Timone*, scritto nel 1497; [2] la *Sofonisba*, composta nel 1502 e stampata nel 1542, secondo il Vallauri, o, più probabilmente, dopo il '45; [3] *il Tempio d'Amore*, pubblicato nel 1519; le *Nozze di Psiche e Cupidine*, nel 1520; i *Sei contenti*, nel 1542. [4]

Il nome di Galeotto del Carretto va comunemente congiunto col titolo della sua tragedia, la *Sofonisba*, da cui derivò al poeta rinomanza più che dalle commedie: anche in essa si volle vedere un significato allegorico, [5] forse perché ad un simile giudizio guidava facilmente il carattere allegorico delle commedie. Infatti, il Timone [6] — rifacimento del dialogo filosofico di Luciano — ha l'identico fondo del componimento omonimo di Matteo Maria Boiardo, [7] con la differenza che manca di quel fuor d'opera del quinto atto e presenta i primi sintomi di quella tendenza alla promi-

---

[1] VALLAURI, *Storia della poesia in Piemonte* cit., I, 71 e segg.

[2] Questa data ricavasi da una lettera (riprodotta dal D'Ancona nel vol. II, p. 8 n.) che il Del Carretto scriveva a Isabella Gonzaga il 17 agosto 1497 e in cui le dava notizia della commedia, che per altro non era ancora corretta né scritta in buona forma.

[3] Cfr. MANACORDA, *Op. cit.*, p. 88, n. 3.

[4] Tra le opere, poi, delle quali si ha solo notizia per una lettera di Niccolò Franco ad A. Del Carretto (MINOGLIO, *Op. cit.*, p. 9), si conosce il titolo di un altro lavoro, *Le virtù prigioniere*, che non è improbabile sia una commedia di soggetto allegorico.

[5] Questa interpretazione allegorica data dal compilatore del *Parnasso spagnuolo* fu combattuta dal NAPOLI-SIGNORELLI (*Storia critica de' teatri antichi e moderni*, Napoli, 1813, III, 103) e dal VALLAURI (*Op. cit.*, p. 72), che ripeté le ragioni del Napoli-Signorelli.

[6] V. sunto nelle *Origini* del D'ANCONA, vol. II, pp. 8 e sgg. n.

[7] Cfr. addietro, in questo stesso capit., § § 30 sgg.

scuità dei metri, che giungerà all'esagerazione nel *Tempio d'Amore*, favola immaginosa e fantastica, nella quale agiscono un vero mondo di personaggi allegorici.

47. Galeotto Del Carretto, componendo la *Commedia Nuova* intitolata *Tempio d'Amore*, [1] si propose di dare forma drammatica alle preoccupazioni e agli affanni da cui può esser preso chi si abbandona alla signoria d'Amore. La trama della favola sceneggiata è, nelle sue linee generali, di una semplicità schematica. Fileno — uno dei personaggi tradizionali della poesia pastorale — qui è un disgraziato amante che, accusato d'infedeltà presso il Dio d'Amore, è costretto a fuggire in bando dal Tempio sacro alla Divinità: ritirato in un luogo solitario, lontano da tutti, il misero Fileno si duole della sua triste sorte. Gli sta al fianco, unica compagna indivisibile, la Speranza, che lo aiuta e lo conforta. Consolato da lei, Fileno attende in pace che giunga il momento in cui, o riconoscendosi l'ingiustizia della condanna, si revochi il bando, ovvero, scontata la pena, egli possa tornare al regno d'Amore. Ma una donna nemica di Fileno, la Discordia, tiene in suo potere il Tempo e non può aver termine la condanna, finché il prigioniero non abbia ricuperato la libertà.

---

[1] « *Comedia | Nuova | Del Magnifico et | Celeberrimo Poe | ta Signor | Galeotto Marche | se Dal Carretto | Intitulata | Tempio De | Amore |* » (tutto il titolo è compreso in una cornice). In fine: l'impresa della stamperia e « *Stampata nella inclita cita di Venetia per Ni | colo Zopino e Vicentio compagno nel | MCCCCC* e *XXIIII A di IIII de Marzo. Regnante lo inclito | Principe messer An- | drea Gritti* ». Questa è la seconda edizione; la quale è preceduta da un'altra, che il QUADRIO (t. V, p. 65) dice stampata « in Milano nell'Impressorìa Minuziana a 15 di Ottobre del 1519 in 8 a spese di Don Niccolò di Gorgonzola Prete ».

La protettrice di Fileno, la Speranza, manda al tempio d'Amore una serie interminabile di ambascerie, interrotta in un punto solo dalla comparsa di un Chiromante, che vale a rompere un po' la monotonia dell'azione con i suoi ammaestramenti sul modo di conoscere il futuro, mediante le sporgenze e le linee della mano. Se non fosse questo episodio, avremmo, da cima a fondo, un continuo andare e venire di messaggeri dalla dimora di Fileno al Tempio d'Amore e viceversa, senza che, per nessuna di queste ambascerie, l'azione progredisca di un nulla. Opportunamente per noi, ad un certo punto il Del Carretto fa andare al sacrario l'Importunità, la quale precipita la catastrofe inoltrandosi fino ai penetrali ove siede Amore e — dopo un contrasto con le persone che circondano il Dio: Favore, Insidia, Gelosia ecc. — riuscendo ad ottenere la nomina di un *giurì* d'onore, che decida se la condanna di Fileno fu giusta o no.

Il tribunale risulta composto di Giustizia, Discrezione Specialità e Ambizione: si rivede il processo: si riconosce Fileno innocente e si proscioglie da ogni condanna. La commedia ha dunque esito felice. Fileno riprende il posto che occupava presso il Dio Amore e può tornare quindi nel numero degli amanti felici.

Questo è, a sommi capi, il componimento scenico di Galeotto del Carretto, la cui minuta disamina fu compiuta dal Palermo, nel secondo volume dei suoi *Manoscritti Palatini.* [1]

---

[1] Pp. 555-560. Gl' interlocutori della commedia, come risulta dallo specchietto che occupa il v. dell'ultima pag. nell'ediz. cit., sono i seguenti: Fileno, Memoria, Travaglio, Speranza, Desiderio, Conforto, Fama, Fede, Simulazione, Perfidia, Servitù, Ingratitudine, Oblivione, Amicizia, Integrità, Accoglienza, Benignità, Gelosia, Ragione, Discrezione, Virtù, Coscienza, Violenza, Invidia, Pietà, Favore, Adulazione,

48. Pregi notevoli della commedia sono: la conveniente pittura dei personaggi, la logica distribuzione di essi a seconda della loro varia natura, e soprattutto l'espressione significativa che assumono, rispetto all' idea astratta che stanno a rappresentare.

In ogni altro genere letterario, che non sia quello drammatico, il poeta può esprimere sempre, con libera ampiezza, i caratteri esteriori e le qualità morali delle figure che crea, sì che la natura dei personaggi viene ad essere illuminata anche indipendentemente dall' azione che svolgono. Nella drammatica, invece, l'autore non ha parola; egli non può rivelare quali sono i criteri che lo han guidato nella pittura dei suoi personaggi; quali sono le immagini che egli ha inteso di rappresentare; quali i caratteri esteriori e morali che ha voluto dar loro: questo ritratto degli interlocutori, nel dramma, deve esser fatto da essi stessi; deve cioè dimostrarsi dal loro modo di agire. Orbene, questo, che è un canone fondamentale della drammatica, costituisce la difficoltà quasi insormontabile dei componimenti a favola allegorica: tanto è vero che, nel maggior numero dei casi, i poeti risolvono la questione facendo dire dal personaggio quale è l' immagine in lui significata.

Quantunque la commedia del marchese Del Carretto non fosse — per quel che dirò fra poco — destinata alla rappresentazione, tuttavia si dimostra drammaticamente buona, nella struttura degli interlocutori: costoro operano sempre a seconda del simbolo rappresentato.

49. Non essendo possibile fare un esame minuto dei troppo

Inquietudine, Ambizione, Specialità, Cecità, Opportunità, Umiltà, Presunzione, Amore, Pazienza, Disperazione, Innocenza, Giustizia, Tempo, Chiromante. Cfr. anche MANACORDA, *Op. cit.*, pp. 98 sgg.

numerosi personaggi, basterà considerarne qualcuno. Il più caratteristico è la Speranza: ella si unisce a Fileno fin dalle prime scene della commedia e non lo abbandona mai. Sta al suo fianco come sorella fedele; lo conforta della sua parola, lo rasserena nei momenti di abbandono. Ella è qui, perché l'amante ha bisogno sempre di sperare, perché soltanto la speranza può tenerlo attaccato alla vita: e a Fileno poi, più che ad ogni altro, è necessario questo soccorso, essendo condannato ingiustamente e attendendo una riparazione al danno sofferto.

La Fama, come quella che ha mille lingue e diffonde per il mondo le buone e le cattive notizie, viene a Fileno per dirgli che il Tempo è prigionieró della Discordia.

La prima messaggera da Fileno inviata al Tempio d'Amore è la Fede, compagna della Speranza; ed essa deve combattere con la Simulazione e la Perfidia, personificazioni di due nature a lei opposte, che logicamente quindi le contrastano il passo.

Dopo la mal riuscita ambasceria della Fede, la Speranza elegge nuove messaggere la Memoria e la Servitù; costoro trovano alla porta del Tempio l'Oblivione e l'Ingratitudine: mentre, da una parte, la Servitù s'industria di far manifeste tutte le opere di abnegazione e di ossequio compiute da Fileno verso Amore, dall'altra parte l'Ingratitudine trova che il Dio è stato fin troppo mite verso l'amante, perché il fallo a lui imputato meriterebbe vendetta assai più grave. Ad Oblivione poi — la quale, dimentica di tutte le buone qualità di Fileno, dice che, se egli si fosse ancora trattenuto nel Tempio, avrebbe indotto alla ribellione tutti gli altri docili amanti — risponde la Memoria rimproverandola, perché dovrebbe ricordarsi che era Fileno

« Fra tutti gli altri il più fervente servo
Ch' amor havesse sotto sua bandiera »

L'Accoglienza e la Benignità, guardiane del tempio, diversamente dalle precedenti custodi, accolgono con maniere cortesi ed ospitali le due ambasciatrici Integrità ed Amicizia; anzi, le guidano a lungo nella visita di tutte le parti del Tempio.

Insomma, ognuno di questi personaggi, dal primo all'ultimo, ha cura d'essere in perfetta rispondenza col nome datogli dal poeta. Così, ciascuna personificazione non ha bisogno di dichiarare da sé il suo nome e le sue caratteristiche, essendo queste spontaneamente espresse dall'azione drammatica degli interlocutori.

50. Eppure, il *Tempio di Amore*, nella forma in cui noi lo leggiamo nelle stampe tramandateci — che, per quanto possano sembrare attraenti le ultime conclusioni del Manacorda [1], rappresentano per noi l'unica forma del dramma delcarrettiano — non dové essere destinato alla recitazione.

Fino all'ambasceria dell'Amicizia e dell'Integrità, il dramma procede regolarmente: scorre monotono, sia pure, ma ha talora anche qualche tentativo di commozione degli animi, come quando Fileno si duole che sia impossibile far revocare la condanna inflittagli dalla divinità. Ma ogni traccia di movimento drammatico, di azione scenica si perde, allorché l'Amicizia e l'Integrità, guidate dall'Accoglienza e dalla Benignità, cominciano la visita del Tempio. Questa visita è lunghissima, interminabile: e le due acccompagnatrici fanno alle ospiti una continua descrizione delle pitture che adornano le varie suddivisioni del Tempio.

Il Del Carretto avrebbe dato prova di ignorare le più elementari regole della scena, se avesse composto, con in-

[1] *Op. cit.*, p. 99.

tendimento di rappresentarlo, un dramma siffatto, nel quale la parte descrittiva — non importa se in forma dialogica — occupa il posto principale: ed invece egli, nelle altre sue composizioni sceniche, si palesa artista assai accorto ed esperto. Di più, c'è un'altra ragione di carattere materiale, la quale ci dimostra, nel modo più assoluto, che il *Tempio d'Amore* non fu composto per recitarsi: la descrizione delle pitture che adornano il Tempio è lunghissima, il numero dei dipinti che vi son nominati dovrebbe esser quindi, in corrispondenza, grandissima. Ora, anche se si suppone la scena disposta nel modo usato per gli spettacoli sacri, manca tuttavia lo spazio nel quale si possano immaginare comprese tutte le pitture descritte. Facile è invece riconoscere come questa parte del *Tempio d'Amore* risponda perfettamente alle descrizioni analoghe che, per consuetudine, s' introducono nei poemetti didattico-allegorici.

Considerando poi, insieme con tutti gli altri caratteri fin qui accennati, anche la struttura metrica (nella quale si trova una verseggiatura stranamente varia, dall'ottava alla terzina, dalla canzonetta al sonetto, dal verso sdrucciolo alla strofa saffica) io credo di poter finalmente inferire come, in questa commedia di Galeotto del Carretto, si dimostri chiaro e manifesto lo studio di far cosa fuori dell' ordinario; di mettere insieme una composizione nella quale e poesia epico-leggendaria e poesia drammatica si trovassero insieme fuse; in cui si riversasse tutto quanto di artifizioso e fantastico la mente suggeriva all'autore. E, come frutto di un intelletto fecondo, se pur non sempre ordinato, il *Tempio d'Amore* è documento non del tutto trascurabile; ma, come dramma, è destituito di ogni principio d'economia, di ogni regola della tecnica teatrale.

51. Destinata invece alla rappresentazione fu l'altra com-

media di Galeotto del Carretto, che nelle stampe leggesi sotto il titolo di « *Noze de Psyche et Cupidine celebrate per lo Magnifico Marchese Galeoto del Carretto. Poeta in lingua Tosca non vulgare* »[1]. La favola del dramma[2] è ripresa, con grande fedeltà, dalla novella di Apuleio[3].

Più che allegorica, questa rappresentazione è fantastico-mitologica: vi han parte divinità pagane, insieme con esseri umani; personaggi dell'Olimpo agiscono e parlano con semplici mortali. Gli avvenimenti ci trasportano in un mondo soprannaturale: il castello ove abita Amore con la giovinetta Psiche rimane in luogo inaccessibile agli esseri terreni, senza la volontà di Cupido. Per giungervi, bisogna gettarsi dall'alto di una rupe in braccio a Zefiro, che rappresenta la personificazione del Vento ed è posto al servizio di Amore. Altri personaggi simbolici sono: Consuetudine, la quale si immagina ministra di Venere e trascina Psiche dinnanzi

---

[1] S. l. n. a. Che la commedia fosse realmente destinata alla rappresentazione è dimostrato dalla presenza del Prologo, che recita anche l'argomento e termina con questo verso:

« Hor su scilentio: ognun guardi el spectaculo »

Il metro, anche in questa commedia, è assai vario; sebbene non come nel *Tempio d'Amore:* vi si notano canzonette, ottave, terze rime, versi sciolti ecc.

[2] V. sunto in Palermo, *Op. cit.*, p. 560.

[3] Apuleio è fonte assai ricercata per la commedia, nel Rinascimento: da una lettera d'Isabella d'Este al marito, in data 12 novembre 1503, apprendiamo che si rappresentò in Mantova una commedia tratta da Apuleio (cfr. D'Ancona, *Origini*, II, p. 109). Anche il *Formicone comedia di Publio Philippo Mantovano con somma diligenza corretta, et novamente stampata* (« *In Venezia per Marchio Sessa,* M.DXXXIII ») è svolta su un episodio dell'*Asino d'oro* di Apuleio. Sarebbe forse questa la commedia di cui parla Isabella nella lettera suddetta? Chi sa? L'autore è un poeta di Mantova.

alla Dea; Sollecitudine e Tristizia, anch'esse ancelle di Venere, che flagellano crudelmente la fanciulla.

Insieme con i personaggi allegorici, mitologici e umani, compaiono alcune creazioni fantastiche, come le Formiche, un'Aquila ed altre, di cui si ode soltanto la voce [1]. Ma tutto ciò, dato l'argomento che ha molto dello straordinario, data la natura romanzesca e fantastica della trama e l'intervento continuo della divinità, ha una spiegazione ed una ragione d'essere. L'insieme della favola ben può comportare tali elementi, che — altrove discordanti — si trovano qui al loro posto e non stridono affatto.

La commedia ha — questa ancora — lieto fine, perché Giove aduna un consiglio di Dei e tutti acconsentono che Psiche sia consorte di Cupido, purché innanzi beva il succo dolce di ambrosia e divenga in tal modo ella pure immortale. Nel mentre si celebrano le nozze, Apollo e le tre Grazie vengono a cantare le lodi del matrimonio.

52. Se avessimo notizia che a Galeotto del Carretto non furono ignote le commedie di Aristofane, diremmo che egli abbia inteso di riprodurre nel suo teatro la maniera fantastica del teatro antico. Il Del Carretto è il solo poeta della letteratura italiana, che si sia preso l'ardire di immaginare spettacoli così straordinari. In nessun' altra commedia nostra delle origini si ritrova una così larga copia di personaggi allegorici come nel *Tempio d'Amore* e in nessun altro componimento drammatico antico la fantasia ha così libero campo come nelle *Noze de Psyche et Cupidine.*

---

[1] Erroneamente il Palermo ha creduto che fra i personaggi sia anche una Torre parlante: è una voce che esce di dentro la Torre; non già l'edifizio che s'immagina dotato di parola. La didascalia mi sembra a questo punto assai chiara: « Psiche giongendo apreso ad una torre sente una voce in quella che gli dice così » ecc.

In conchiusione, io ritengo che il nostro autore, grande studioso delle letterature classiche e moderne, sentisse molto forte l'amore e il trasporto per l'arte drammatica e cercasse continuamente di far qualche cosa di notevole e di straordinario, prima con una riduzione dal greco del *Timone* di Luciano; poi, con una specie di poema drammatico e con una favola mista di mitologico, romanzesco, avventuroso e fantastico; infine, col primo tentativo di tragedia nazionale: la *Sofonisba*.

53. Insieme con le commedie di Galeotto Del Carretto, il Palermo esamina, o meglio semplicemente riassume, altri drammi « che maggior fama levarono in sui primi anni del sec. XVI », quali la *Floriana*, i *Cinque disperati* e *La Fortuna* del Bientina [1].

Nella *Floriana*, che il Palermo [2] dice d'ignoto autore, ma toscano di certo [3], non trovo elementi simbolici, ad eccezione forse di quel Dio d'Amore, che apparisce nella scena quinta del secondo atto e si dà a saettare coi suoi strali i due protagonisti della commedia, nel momento in cui avviene il loro incontro [4].

54. Il Diavolo, invece, dei *Cinque disperati* [5] è un personaggio simbolico, che evidentemente si trova trasportato nel dramma profano dalle sacre rappresentazioni, tra le quali si può dire non ci sia componimento che non abbia il suo diavolo, o come semplice demone tentatore e spirito

---

[1] Palermo, *I mss. palatini* cit., vol. II, pp. 536 e sgg.

[2] *Ibid.*, p. 537.

[3] « Nuovamente impressa, in Florentia, e diligentemente emendata per Bartolomeo de Zanetti di Bressa, 1518 ».

[4] *Ibid.*, p. 541.

[5] Questa fu messa in luce a Venezia nel 1526; ma nella Palat. c'è l'ediz. posteriore, pur di Venezia, « per Marchio Sessa, 1531 ».

malefico, che fa la sua comparsa e tosto sparisce per gli opportuni scongiuri di un santo o di un sacerdote; ovvero come personaggio di primo ordine, con una parte di grande importanza nella trama generale del componimento [1]: ma non è infrequente il caso che si perda l'esatta percezione della natura simbolica originariamente insita in questo personaggio e che esso si rappresenti come una figura puramente tradizionale, senza l' idea del suo speciale significato allegorico, alla maniera stessa che si usa per l'Angelo, anch' esso in origine rappresentazione del principio del bene.

Nella presente commedia dei *Cinque disperati* [2] il Demonio è ripreso — come ho detto — dalle sacre rappresentazioni; ma nel suo carattere di simbolo, di creatura cioè che impersona lo spirito tentatore e persuaditore del male. Egli sta quasi continuamente a lato di quelli che vuol far sua preda e insinua loro consigli di perdizione. Nel nostro dramma profano c'è poi questo forte distacco dalla maniera delle sacre rappresentazioni: che, mentre là il Demonio finisce sempre, senza un' eccezione, col trovarsi vinto, qui, nella commedia dei *Cinque disperati*, il Diavolo ottiene la propria vittoria intiera, assoluta. In tale dramma profano al personaggio infernale, che non lascia quasi mai la scena, non si contrappone, neppure per incidenza, alcun personaggio di natura angelica e divina: ogni intento morale e religioso esula affatto dalla commedia nostra; mentre il fine ammaestrativo ed ascetico costituisce sempre lo scopo primo ed essenziale al quale tende la sacra rappresentazione. Eppure, insieme con questo carattere, altri particolari

---

[1] Cfr. addietro, cap. II, §§ 6, 22, 27, 34, 38, 40, 45, ecc.

[2] V. sunto in Palermo, *Op. cit.*, pp. 546-550.

si riscontrano, nei *Cinque disperati*, presi a prestito dal teatro religioso: ad esempio, l'episodio della tentazione per mezzo dell'oro posto dal Demonio dinanzi ai cinque uomini in veste da romiti è attinto, senza dubbio, da una scena analoga della *Rappresentazione di s. Antonio dalla barba.*

55. Considerando infine l'argomento e la struttura della terza commedia riassunta dal Palermo, *La Fortuna* del Bientina [1], può nascere la curiosità di domandarci se questo autore comico fiorentino abbia per niente conosciuto la commedia aristofanesca del *Plutos*. Non già perché nel dramma italiano si ritrovi tanta ricchezza d'arte, che possa legittimare questo pensiero; ma perché in esso, per una coincidenza della sorte, che sovente ravvicina fra loro i grandi ed i piccoli, è introdotto lo stesso concetto di dar vista e discernimento a personaggi che la fantasia umana ha tradizionalmente raffigurati ciechi e a caso operanti.

Nella favola svolta dal Bientina [2] « la Fortuna » — mi sia permesso di ripetere l'argomento con le parole del Palermo — « chiede a Giove la vista, perché possa beneficare i buoni e sapienti, e non dare a caso, com'è costretta nella sua cecità; ma trova che gli uomini onesti rifiutano le sue offerte, sicché ritorna a' suoi modi usati ».

56. Anche senza ricorrere alla perfetta opera di Aristofane, che io ho ricordato unicamente per comodo di dimostrazione e nella quale il personaggio a cui si dona la vista è Plutos, più naturale e più logico è un ravvicinamento della nostra commedia a tutta la letteratura che — attorno alla leggenda e al mito della Fortuna — si formò nell'evo antico,

---

[1] *Op. cit.*, pp. 550 e sgg.

[2] Jacopo del Bientina, *La Fortuna*; Firenze, s. a.

passando poi ai secoli di mezzo, che la trasmisero, a lor volta, alle età successive.

Curiosamente trasformata in una figura maschile la Fortuna ci compare dinanzi nelle grandiose feste di Pesaro, ad augurare agli sposi vita prospera e feconda [1]; quale dea ella è invece rappresentata in uno spettacolo napoletano per gli sponsali di Costanza d'Avalos, quando viene fra le altre divinità dell'Olimpo ad offrir doni alla sposa [2]; in contrasto con la Virtù, infine, si mostra in una rappresentazione destinata a celebrare, in Vaticano, le ultime nozze di Lucrezia dei Medici, che nel 1502 andò sposa al duca di Ferrara [3]. L'importanza di quest'ultimo dramma anzi è grandissima, non solo perché dimostra gl'intimi rapporti intercedenti fra le pompe coreografiche e gli spettacoli drammatici allegorici; non solo perchè testimonia che rappresentazioni allegoriche, in quegli spettacoli, solevansi premettere anche alla recitazione delle commedie classiche [4]; ma perché ancora manifesta che nel dramma profano, al pari di quel che abbiam visto per la drammatica sacra, entrò come elemento necessario la forma propria dei contrasti medievali ed esprime, nella maniera più esplicita e chiara, quanto, di ciò che formava la parte essenziale degli spettacoli coreografici, dei trionfi e delle pompe allegoriche solite a mandarsi in pubblico, s'introducesse nelle rappresentazioni di corte [5].

---

[1] Cfr., alcune pagine addietro, § 10 di questo capitolo.

[2] Cfr. Torraca, *Studi di st. letter. napol.*, pp. 16-17.

[3] D'Ancona, *Origini*, vol. II, pp. 74 e sgg.

[4] La comm. che si recitò dopo questa rappr. alleg. fu *I Menechmi*.

[5] Per arricchir le notizie date nel testo, sulle varie rappresentazioni drammatiche della Fortuna, ricorderò un dramma del lucchese Agostino Ricchi, *I tre tiranni*, composto e rappresentato nell'occasione del passaggio da Bologna di Clemente VII, nel 1530, per dare

57. Ad un teatro ben diverso, di natura tutta speciale, ci richiamano due componimenti dei primi del secolo XVI, intorno ai quali si discute se sieno imitazioni di una forma poetica molto diffusa in Francia nel secolo XV e nella prima metà del Cinquecento. L'uno è il *Libro chiamato Desir*, che Guido Mazzoni, studiandolo [1], dichiara « un poemetto dialogico in un migliaio di versi », la cui prima stampa, a Monteregoli in Plano Vallis (Mondovì) per Vincentium Bernerium », è del 1509. Pubblicò l'altro Lorenzo Stoppato [2],

---

la corona a Carlo V. Alla presenza del pontefice e dell'imperatore fu recitata questa commedia, in cui i tiranni erano l'Amore, la Fortuna e l'Oro, rappresentati come tre rivali (Cfr. F. MARIOTTI, *Il teatro in Italia nei sec. XVI* ecc., ms. della Bibl. Naz. di Firenze, parte I, vol. II, p. 12 e G. GIORDANI, *Intorno al gran teatro di Bologna* ecc., Bologna, 1855). Secondo il PALERMO (*Op. cit.*, vol. II, pp. 560 sg.) questa commedia fu stampata in Ferrara nel 1513. Il QUADRIO (vol. V, p. 66) ritiene la commedia del Ricchi « sostenuta con ispirito » e la dice pubblicata in Venezia, per Bernardino de' Vitali, nel 1533, in 4º. In fine egli conchiude: « Non è lavoro totalmente biasimevole: ma tra altre cose manca alla favola il verisimile in ciò, che uno dei personaggi nel corso di tre scene va da Roma a San Jacopo di Galizia, e quindi ritorna a Bologna ond'era partito ». Finirò con la notizia, contenuta in un brevissimo estratto dai 58 voll. dei *Diarii* di Marin Sanudo, che si conservano nella Marciana (cit. dal MARIOTTI, *Il teatro in Italia nei secoli XVI* ecc., p. I, vol. II, p. 189), che il 15 giugno 1532 in casa di Marco Morosini fu recitata una commedia latina « molto pulita », in cui, dopo la Temerità, vennero: « la verità che si lamentava, poi la fortuna, poi mercurio et lachosis (*sic*) a filar la vita con soni e canti intermedi ».

[1] Negli *Studi lett. e linguistici dedicati a P. Rajna nel quarantesimo del suo insegnamento*, Firenze, Ariani, 1911, pp. 613 sgg.

[2] È una delle poche cose buone che sieno nel volumetto di L. STOPPATO, *La commedia popolare in Italia*, p. 193.

col titolo: *Farsa satyra morale* di Venturino Venturini di Pesaro, e lo disse anteriore al 1512.

L'argomento del primo è, con brevi tocchi vivaci, così riassunto dal Mazzoni: « Desir, che si è messo in proposito di mostrare il cammino della perfezione a Adolescente, lo sveglia, e, trovatolo ben disposto, lo manda a una vecchia, Dottrina. Ammaestrato di volta in volta da lei, Adolescente si sottrae ai consigli di Superbia, di Accidia, di Avarizia, di Ira, di Lussuria, di Gola, di Invidia, contro le quali ha in ciascun caso buoni conforti da Umiltade, Solicitudine, Largitade, Mansuetudine, Castitade, Astinenza, Benivolenzia, e per la dritta via sale innanzi a Onore. Gli è allora introduttrice e presentatrice Rasone, che ne enumera le prove superate felicemente e così lo fa accogliere da Onore, il quale gli dona una roba e gli pone in capo una corona; e a sederle accanto lo invita allora Prosperitade; di che Rasone vuol che si faccia festa grande. Ed ecco Desir a visitare Adolescente e ad ammmonirlo che torni a Dottrina, e se ne faccia insegnare il cammino del Paradiso: il che egli, obbediente, fa; e però si offre a Caritade e ne è ricevuto: quindi a Fede, che pur lo accetta; e per ultimo a Speranza, che lo chiama fratello. Esulta Desir e ne ringrazia esse e specialmente Dottrina [1] ».

58. La *Farsa satyra morale* dell'autore pesarese ci presenta, con uno svolgimento alquanto diverso, una trama che noi già conosciamo, per averla studiata in una sacra rappresentazione di età posteriore, nella *Dolcina* di G. M. Cecchi; senza che io voglia con questo ammettere nessun rapporto di parentela fra l'uno e l'altro dramma. Nella farsa di Pe-

---

[1] *Op. cit.*, pp. 614-615.

saro è riprodotta — con gli opportuni mutamenti, si capisce — la favola di Ercole al bivio.

Filarete vuole che il figlio Asuero, mercé il suo libero arbitrio, si scelga la via che più gli sembra buona, della Virtù o del Vizio. Dopo una lunga scena di avvertimenti, assicurazioni e propositi svoltasi tra padre e figlio, questi riman solo e attende il passaggio di due donne che il padre gli ha annunziato. Si avanza infatti una figura femminile, la quale parla dolcemente al giovane, ed egli, nella sua ingenuità, crede che una donna di tanta bellezza sia una « di quelle del Castallio fonte » : la prega di dirgli il suo nome, ma l'altra non risponde e invita il giovanetto a seguirla. Questi resiste alle lusinghe, tanto che la donna, sdegnata, lo abbandona. Entra subito una seconda figura femminile, « in bianca gonna » e, nel suo passaggio, sparge fronde che la didascalìa chiama « le venerande foglie de Minerva e de Apollo ». Neppure al suo invito Asuero risponde, e la lascia partire ; ma tosto si pente e stabilisce di attendere che ella passi di nuovo : ha riconosciuto in lei l'immagine della Virtù, nell'altra invece la figura della Voluttà. Mentre Asuero raccoglie le fronde lasciate dalla seconda donna, la Fortuna lo impedisce. S' impegna una lotta fra lei e il giovane, e sembra che questi vinca ; ma d' improvviso entra lo Spampana, cioè il tipo del capitano Spaventa, che ha un animato dialogo con Asuero.

Durante una seconda lotta con la Fortuna, Asuero è riconosciuto da un filosofo misantropo, Filarete, amico del padre suo, che lo guida al tempio di Minerva. Di là il giovane ritorna — dopo che già altri episodi si son succeduti sulla scena — accompagnato da un coro di Muse, in mezzo a Minerva e al filosofo. Un fanciullo vagabondo, di cui si son conosciute le gesta nel corso della commedia, alla vista di

tanto onore tributato al virtuoso, si pente. Il Nunzio viene a dar la licenza, manifestando la moralità del dramma e con questo la *Farsa satyra morale* del Venturini è finita.

59. Tutti e due gli esaminati componimenti sono ben povera cosa, rispetto all' invenzione e all' intreccio; se un pregio hanno, bisogna ricercarlo nella vivacità di qualche scena isolata; ma, nel complesso, l'azione procede smorta e senza colore. Per l'uno come per l' altro il Mazzoni e lo Stoppato riconoscono l'analogia con le *Moralités* di Francia; non sono peraltro riusciti a trovare, per quante ricerche abbian compiuto, niun testo francese da mettersi direttamente accanto al testo italiano. E sì che il Mazzoni assicura di aver compiuto lui stesso e di aver fatto compiere ad altri studiosi ricerche in proposito [1]. Ora, potrebbe darsi che per i due nostri documenti si dovessero accettare le riserve formulate dal Mazzoni per il *Libro di Desir*, circa l' esistenza cioè di un modello francese che a noi resti, per una od altra ragione, ignorato: ma potrebbe darsi ancora che si dovesse accogliere la conclusione che un autore italiano procedesse, su un tipo da lui ammirato, per suo proprio conto [2] ». Ed a questa parte ci rivolgiamo con preferenza, quando sentiamo l' insigne professore di Firenze osservare che in *Desir* « i dialoghi son condotti in modo scolastico, anziché drammatico [3] » e quando, insieme, pensiamo che questo è, in prevalenza, il carattere generale di quasi tutte le rappresentazioni allegoriche italiane, che — anzi — distingue nettamente il teatro allegorico nostro da quello francese.

60. Quanto poi alle osservazioni della Stoppato, sulla man-

---

[1] *Op. cit.*, p. 615.

[2] *Op. cit.*, p. 616.

[3] *Op. cit.*, p. 618.

canza di componimenti allegorici in Italia, e alle conseguenti illazioni, a proposito dell'allegoria di Venturino Venturini, si possono trascurar senza danno. Bisogna invece seguir lo Stoppato nell' esame che egli compie dello Spampana, il personaggio che rappresenta il primo tipo di quello che sarà il capitano della Commedia dell'arte. Senonché, anche qui lo Stoppato non si è curato di approfondir bene il suo studio e non si è affatto posto il quesito se tale personaggio possa avere una qualche origine possibile. Evidentemente, esso non si trova, in forma così compiuta, in alcuna delle sacre rappresentazioni, e tanto meno negli spettacoli di corte.

Donde viene adunque?

Un teatro profano, di schietto carattere popolare, che si discosta sì dalle sacre rappresentazioni, come dagli spettacoli aristocratici, esiste veramente al principio del secolo XVI e ci offre appunto, sotto certe creazioni allegoriche, tipi tali che è facile ravvicinare al capitano Spampana del dramma pesarese. Di questo teatro popolare profano ci è testimonianza pregevole una farsa, che fu pubblicata dal D'Ancona [1]: *La guerra di Pontriemoli* [2].

61. L'erudito editore, in una nota illustrativa premessa alla pubblicazione, dimostra, con molta chiarezza, quale fu la probabile origine e lo svolgimento, ch' egli ritiene abbia

[1] È la disp. CLXXXVII della « Scelta di Curiosità »: *Due farse del sec. XVI riprodotte sulle antiche stampe. Con la descrizione ragionata del volume miscellaneo della Biblioteca di Wolfenbüttel contenente poemetti popolari italiani compilata dal dott.* G. Milchzack, con aggiunte di A. D'Ancona, Bologna, Romagnoli, 1882.

[2] *La guerra di Pontriemoli, fatta pel magno capitano Nevazzo contro a Pocadosso da manco havere, capitano di detto Pontriemoli Opera nuova, et dilettevole, et puossi recitare in Comedia.*

avuto questa forma di dramma, che in Firenze si chiamò farsa.

Egli comincia riportando la definizione che di tal genere diede il Cecchi nel prologo alla *Romanesca* e poi così ne delinea il cammino: « Non costretta, come la rappresentazione sacra, a seguire pedestremente le narrazioni leggendarie: non destinata a muover gli animi colla riproduzione dei fatti dell'antichità, come la tragedia: non come la commedia curante dello svolgimento drammatico dei caratteri, la farsa, svolgendosi da un dialogo, da una disputa, da un alterco che ne furono la forma originaria: improvvisata, o quasi, innanzi ad un pubblico raccogliticcio: senz' apparato: senza sede propria, ma esposta sulle piazze e nei trivj: a poco a poco arrivò ad una certa apparenza d'arte e si produsse innazi agli Eccelsi Signori di Firenze ».

Ottimamente viene l'affermazione del D'Ancona a convalidare, anche per un altro ramo della drammatica nostra, quella teoria che a proposito della rappresentazione sacra, io ho sostenuto, nei primi capitoli del presente lavoro, sull' influenza del contrasto popolare, che adunque — secondo quanto il D'Ancona stesso afferma nel passo riferito — si sarebbe svolto anche nella più ampia forma della farsa popolare. Dall' esame, che noi tosto compiremo, della « Guerra di Pontriemoli » avremo modo di scorgere qual sostegno al mio concetto derivi dagli elementi intimi di quella farsa.

62. Nevazzo — che apre la recitazione a guisa di Prologo — si presenta con le seguenti parole:

> « Io son Nevàzzo, quel gran Capitano
> che signoreggio tutte le colline,
> et nomar fommi per monte, e per piano,
> tanto son buone le mie medicine;

appiè cavalco un bel caval sovrano,
sol per pigliar Pontriemol col confine,
con dua mia condottier ch' ho da ventura,
che a tutto 'l mondo farebbon paura ».

Questo « Nevazzo » adunque, che ci si fa avanti con le stesse movenze, con i medesimi caratteri esteriori che già vedemmo prestati al gran Capitano della morte [1], è il personaggio principale del dramma; tuttavia, egli ha ben poca parte nell'azione: per lui operano quei due condottieri a cui accenna nella prima parte del suo discorso e di cui tratteggia i caratteri nel seguito del prologo; cioè: « Cavicchio da Meleto » e « Guarnacca dalla Chiassa ». Il primo è il vero e genuino rappresentante di Nevazzo, ed infatti si dà cura di radunare milizie per compier la difficile impresa di ridurre all'obbedienza la terra di « Pontriemoli ».

Capitano di questo castello è Pocoadosso; costui — quando il Trombetto, inviato da Cavicchio, giunge sotto le mura del forte a intimare o la guerra o la resa — dapprima villanamente lo rampogna, poi, venuto a più mite consiglio, lo rimanda, assicurandolo che tra breve un suo ambasciatore andrà presso Cavicchio — Il messaggero di Pocoadosso si presenta al condottiero di Nevazzo e così parla:

« Io son ambasciador di Pocoadosso,
el qual a patti vuol darvi el castello;
ma con intention io mi son mosso,
che vuol libero e 'mpiè rimanga quello,
perche ciascun gli fa disegno addosso
e pochi poi si difendon da ello;
si che mi par che debbiate far patti,
et ogni anno tornar potrete a gli atti ».

---

[1] V. cap. I, § 37.

Se la parte avversaria si accorderà in certe concessioni, Pocoadosso rinunzierà tosto alla signoria assoluta del Castello e pagherà anche un forte tributo. Cavicchio in persona si reca da Pocoadosso e il patto è conchiuso: ma, di buon animo fra gli avversari, si stabilisce che questa non sia già vera pace perpetua, ma una tregua.

Fermati in tal modo i patti e ben fissati i limiti dell' accordo, Cavicchio torna al suo capo Nevazzo e gli espone l'esito dell'impresa. Il gran Capitano raccomanda ai soldati di star pronti e solleciti per la prossima guerra; e di ciò dà pieno affidamento Cavicchio, il quale chiude la farsa (fin qui sempre proceduta ad ottave) con questa terzina:

> « Chi vuol fuggir di tal guerra gli stenti
> con masseritia proveghi la state,
> Né speri il verno d'amico, o parenti ».

63. Che valore avrebbe questa meschina favola, se non dovessimo scorgervi un significato allegorico? Che azione sarebbe mai questa, se non avesse un senso superiore al tenue svolgimento dei fatti? Il pregio che ad essa non deriva né da un soggetto compiutamente svolto, né da un' azione vivace, né da un dialogo serrato, né da un insieme di personaggi ben delineati nei caratteri loro, le viene, invece, in virtù dell' allegoria che si cela sotto l' apparente povertà d' invenzione. Infatti, la contesa che è semplicemente accennata, senza serie conseguenze guerresche, si può circoscrivere tra i due personaggi Nevazzo e Pocoadosso, dei quali il primo raffigura la Neve, a rappresentare l' Inverno, e il secondo (Pocoadosso = poco vestito) si può ritenere come il simbolo dell'Estate: Nevazzo ha ragione di voler debellato il Castello di Pontriemoli, perché qui, come il nome esprime, è deposto ogni tremore; ossia, perché è il rifugio

di coloro che — temendo i rigori invernali — si raccolgono in quell'angolo, ove non si trema, e che, appunto per questo, ha come duce Pocoadosso.

La contesa si chiude senza una vittoria decisiva né dell'una, né dell'altra parte: anzi, il notevole della nostra farsa è che non si ha uno scoppio di vere ostilità guerresche; ma soltanto una serie di trattazioni diplomatiche, che finiscono poi non in una pace, ma in una tregua.

Insomma, si vuole anche in questo conservare il simbolo e mostrare come ogni anno deve, per necessità di cose, ricorrere lo stesso rincrudimento di rapporti, perché ogni anno v'è l'inevitabile contesa fra l'Inverno e l'Estate, che peraltro han tutti e due ragione di essere, non contemporaneamente, ma in diversi periodi; come appunto dimostra la soluzione della farsa, la quale vuole altresì racchiudere un certo ammaestramento per gli uomini, insegnando loro che è necessario nella buona stagione provvedere alle necessità dell'inverno. Questo spirito didattico-morale, oltreché manifestarsi esplicitamente dalla licenza di Cavicchio, è altresì rafforzato dall'esempio svolto nel corso della favola: ché Pocoadosso non potrebbe venire a patti con Cavicchio — rappresentante della Neve o dell'Inverno — se non avesse in serbo tanto danaro quanto a lui ne occorre per sedare le pretese del rivale [1].

All'insieme allegorico della favola si trovano poi intrec-

---

[1] Io mi sono valso in parte delle induzioni del D'ANCONA (*Op. cit.*, p. VIII), cercando poi di approfondire l'esame e di spiegare il senso allegorico della favola quanto più ho potuto: e ritengo che, studiata dal mio punto di vista, la farsa, senza assurgere ad un'eccellenza che non può esserle data, acquisti peraltro un valore assai più grande di quel che non le riconosca il dotto studioso dei primi documenti della nostra letteratura drammatica.

ciati anche taluni elementi tratti dalla vita comune, e certo vi debbono essere molti accenni a fatterelli ed a personaggi popolari contemporanei, che a noi rimangon celati.

64. La farsa della *Guerra di Pontriemoli*, per tutti i caratteri considerati, cioè: per la fusione di elementi vari, per lo speciale disegno dei principali personaggi a guisa di Capitani, e, soprattutto, per la struttura che tradisce l'antica forma del contrasto, e per il fondo essenzialmente allegorico, ha molto in comune con quella *Rappresentazione di Carnasciale e Quaresima,* in cui il D'Ancona, nelle *Origini*, riconosceva uno dei due soli documenti di dramma allegorico italiano [1]. Essa fu edita, insieme con altri testi sulla stessa materia, da Luigi Manzoni nel *Libro di Carnevale dei secoli XV e XVI* [2]: di tutto l'edifizio d'ipotesi strane che l'editore si divertì a costruire sui documenti da lui pubblicati non è rimasto più nulla, dopo la giusta critica demolitrice che ebbe a farne il D'Ancona, sulla *Nuova Antologia* [3].

65. Nel contrasto, a forma di poemetto, che è il primo fra i testi editi dal Manzoni, si trovano, se non tutti, quasi tutti gli elementi da cui può scaturire un'azione drammatica: il dialogo frequentissimo, il movimento ben ordinato e regolato anche negli istanti di maggiore impeto, le figure ben tratteggiate, non solo per quel che si riferisce ai protagonisti, ma anche ai personaggi secondari. Perfino l'aspetto esteriore dei due rivali è rappresentato con tocchi espressivi, in due ottave che — opportunamente collocate l'una di seguito all'altra — danno piena l'impressione dell'antitesi [4].

---

[1] D'ANCONA, *Origini*, vol. II, pp. 538 e sgg.

[2] Bologna, Romagnoli, 1881.

[3] Volume 28° (della raccolta vol. 58), 1881, pp. 338 e sgg.

[4] Str. XLIX-L (p. 41).

66. Ben più aperta e sviluppata forma di componimento rappresentativo ci offre la « *Canzona d' un Fiorentino al Carnevale* » che, se non è un vero dramma — se cioè non fu regolarmente recitata con apparato scenico — dové peraltro essere una di quelle composizioni, che si cantavano, forse alternamente, nelle processioni promosse dal Savonarola [1]. In questo canto piagnone, Carnevale rimane nella sua figura tradizionale: amante di tutti i suoi frastuoni e spassi si lamenta di Firenze, perché ha dato il bando alle piacevolezze mondane, e desidera di andare in Roma, ove la vita è ancora bella, sicuro della buona accoglienza che lo attende nel nuovo dominio. Nonostante sia così fatto il carattere di Carnevale, tuttavia il tono della Canzona è grave, austero. Lo spirito religioso di essa manifestasi soprattuto nelle parole che sono poste in bocca ad un altro personaggio simbolico, a « Fervore dello Spirito », il quale, rispondendo ad un cantico di giubilo, dice di essere fiamma d'amore e di carità; ei volentieri concede la propria grazia a chi lo prega con ardore, perciò esorta i Fiorentini ad abbondonare il pensiero del mondo e a morir per la Fede.

67. Indole ascetica manca affatto alla rappresentazione, che è indipendente, nel modo più assoluto, dalla canzona piagnona del 1498: per il concetto, invece, il dramma si ricongiunge col poemetto; salvo una differenza ben messa in rilievo dal D'Ancona, che cioè « laddove l' uno (il poemetto)

---

[1] La *Canzona d' un piagnone pel bruciamento delle vanità nel Carnevale del 1498* era già stata pubblicata dal Del Lungo in Firenze, presso gli Eredi Grazzini, 1864. Il Manzoni ha tentato dimostrare un errore (pp. xx e sgg.) nella datazione del Del Lungo, ma anche su questo punto lo ha ben confutato il D'Ancona (*N. Antol.* cit., p. 341).

finisce col trionfo di Carnevale, restando in proprio e per grazia a monna Quaresima quarantasei giorni dell' anno; l' altra (la rappresentazione) si chiude colla disfatta e condanna al fuoco di quello »[1].

È inutile dire che questa unica differenza è bastata al Manzoni per tessere sopra lo spirito del dramma tutto un romanzetto di fantasticherie[2].

È proprio necessario arzigogolar tanto e tanto raggirare, come fa il Manzoni, per conchiudere che nel fondo di questa rappresentazione profana si sente qualche cosa che è di sapor religiosc, senza che per questo né il fondo sia ascetico, né — tanto meno — il dramma sia sacro? Per noi, che tra le sacre rappresentazioni abbiamo già studiato una forma essenzialmente, anzi esclusivamente religiosa del contrasto fra Carnasciale e Quaresima[3], non è difficile comprendere come la favola, in tempi molto più antichi, dovesse avere un carattere esclusivamente sacro; ma poi, per l' influenza esercitata da uno dei due personaggi principali e per l' indole giocosa che facilmente scoprivasi nel tema, passando di redazione in redazione e divenendo sempre più popolare, abbia finito col perdere la sua originaria natura, il suo primitivo spirito e sia rimasta un semplice giuoco dei volghi, pur conservando qualche sottile legame con l' antica forma[4].

68. Parlare dell'importanza e dei pregi di questo componi-

---

[1] Cfr. *N. Antol.* cit., p. 341.

[2] MANZONI, *Op. cit.*, pp. XVIII-XX.

[3] Cfr. addietro, cap. II, § 48 sgg.

[4] Cfr. addietro, cap. II, § 50. Anche fra i caratteri esteriori se ne trovano alcuni che ci riportano senz'altro alla struttura della S. R. Infatti, apre lo spettacolo l'Angelo, che annunzia, e lo chiude ancora un Angelo, che dà la licenza.

mento, dopo che l'una e gli altri sono stati pienamente riconosciuti anche dal D'Ancona nelle *Origini del teatro italiano* [1] e nel ricordato articolo sulla *Nuova Antologia*, mi sembra superfluo. Del resto, l'arguzia e lo spirito di fine ironia largamente diffusi nel dramma si rivelano da sé.

Assai evidente è la satira acuta mossa proprio ai sistemi delle sacre rappresentazioni con le scene del principio, ove si mettono in aperta canzonatura i consigli dei Savi, tanto facili a incontrarsi nei drammi religiosi per un evidente influsso dell'importanza nel Quattrocento e nel Cinquecento attribuita all'astrologia [2]. Che cosa vuol trovarsi più graziosamente ridicolo dei due astrologhi sapienti — Cappone e Berlingaccio — i quali leggono tutti e due nelle medesime fonti, speculano tutti e due le stesse cose e poi l'uno, Cappone, predice che i segni son cattivi e prossima gli sembra la rovina del Regno di Carnasciale, l'altro, Berlingaccio, riferisce, al contrario, che i suoi auspici sono ottimi e prevede che il regno avrà gloria e grandezza maggiore? Si capisce anche come il fine spirito della favola faccia sì che Cappone, per aver predetto il male, venga punito dal sovrano.

Lo scherzo comico, l'umore urbanamente salace son profusi in larga copia per tutta la rappresentazione e particolarmente nella figura del protagonista, Carnasciale, il

---

[1] Vol. I, p. 538.

[2] Cfr. l'opera di F. Gabotto, *L'astrologia nel Quattrocento*. Contro l'astrologia, diffusissima anche nel medio evo, si scagliano gli scrittori cristiani i quali la considerano un'arte demoniaca: come, ad esempio, Claudio Mario Vittore nel L. III, v. 105 e sgg. dei suoi *Commentarii in Genesim* (cfr. Ebert, *La littérature latine du m. âge* cit., vol. I, p. 395). Per altre rappresentazioni nelle quali si tratta dell'astrologia, cfr. Palermo, *Op. cit.*, II, 425 e sgg.

quale così poco si cura delle malinconie profetate da Cappone, che chiama a sé il cuoco e gli ordina di provvedere per un mese

« Tordi, Fagiani, Lepri et Capponi »;

quando va da lui Bucchiante, dopo che questi gli ha esposto l'ambasceria di madonna Quaresima, Carnasciale, invece di pensare a rispondergli, si occupa di un nuovo venuto che gli presenta saggi di vini; ed anche nella risposta, che finalmente dà all' Ambasciatore, egli esprime la propria volontà di « far bella vita et buona mostra ». Alla Quaresima poi, già venuta sotto le mura del Castello, egli si presenta con un cappone in mano e conferma il suo proposito di vita beata. Non solo; ma perfino quando il Castello è preso e Carnasciale è menato dinanzi alla vincitrice, che non gli risparmia vituperi e rimproveri, perfino quando è nelle mani del boia, egli, mentre lamenta che lo si uccida di fame, manda un saluto commosso ai cibi ed ai vini preferiti.

A questa riuscitissima figura di ghiotto e mangione, a cui nessun contrattempo può diminuire l' appetito, fa contrapposto caratteristico e arguto la Quaresima, rappresentata nella vecchierella asciutta e magra, da cui emana un acre e nauseante odore d' agli e di cipolle, e che si scandalizza per la vita spensierata del suo gaudente vicino.

69. È un vero peccato che la gradevole impressione lasciata da questo modello di dramma popolare e allegorico debba, per necessità di compiutezza, esser turbata e sconvolta dal ricordo — in cui certo non m' indugerò — di un altro componimento che, col roboante titolo di *Tragedia di Carnovale* [1],

[1] *Tragedia* | *di Carnovale,* | *overo* | *Rappresentazione* | *della vittoria della Chiesa,* | *Contra el Mondo. Carne. et il Demo* | *nio, et loro*

vorrebbe rappresentare, come il sottotitolo dice, la vittoria della Chiesa contro il Mondo, la Carne, il Demonio e loro seguaci.

Di nessun valore quanto alla poesia e alla drammatica, è una composizione curiosa e notevole soltanto per la sua stranezza, essendo un' inusitata mescolanza di rappresentazione umana e dramma allegorico, di commedia sacra e profana, di forme drammatiche serie e buffe, di favola comica ed ecloga pastorale, di elegante e rozzo, di recitazione e canto.

In piena rispondenza con tanta promiscuità di elementi è la diversa trattazione delle varie parti: ora il dialogo è pieno di grazia, di giocondità, di comicità; ora, invece, cade in lunghi ed ampollosi discorsi senza capo né coda, discordante combinazione di nomi e di notizie attinte alla più astrusa sapienza antica.

70. L'azione incomincia con un'arcadica scena di pace: il Mondo e la Carne, desiderosi di tranquillità e di dolcezza, si propongono di andare in luoghi ameni, ora che il tempo è propizio: ciò porge facile occasione ai due personaggi di

---

seguaci. | *Composta per il R. P. Symoni Tabellino* | *Panormitano* | *Data alla Stampa per il Pelegrin Cortese.* [Impresa: un ovale con in mezzo: la croce — IHS — ed un cuore passato da tre frecce]. In Roma, | Appresso Iacomo Ruffinelli, 1591. Con licenza de' Superiori, in 8⁰ La *Tragedia di Carnovale* di cui ho riferito il titolo, che occupa tutta la prima pagina dell' opuscoletto, credo risponda perfettamente a quella che il NARDUCCI sul *Bibliofilo* (Bologna, 1882, a. III, pp. 73 e sgg.) descrive nel seguente modo: « La Rappresentazione intitolata Vittoria della Chiesa contro il Mondo, la Carne et il Demonio et loro seguaci. Opera spirituale composta per il R. P. Symoni Tabellino Panormitano, recitata in Messina con Licenza de' Superiori In Ferrara presso Vittorio Baldini, 1588 ».

abbandonarsi ad una lunga e minuta descrizione di questi siti incantevoli, ove non mancano « i vaghi fiori », le « piaggie apriche » « i chiari fonti » e « i versetti delle allodole e delle rondinelle ». Ma tutta questa pace è turbata dal triste annunzio che reca il Demonio: le Virtù si son ribellate el dominio del Diavolo e dei suoi dipendenti, e mettono sossopra tutte le terre contro di loro. Si pensa allora di chiedere l'aiuto di Carnovale e del Giuoco, l'uno e l'altro detti figliuoli di Ozio.

Non vale la pena di seguire il lungo succedersi di scene dietro scene, senza un nesso fra loro. I ventitré personaggi del dramma [1] passano, si rincorrono, parlano, disputano; ma non si riesce a capire veramente quel che desiderino.

Ci sono inoltre scene che non si sa che cosa stiano a fare in questa rappresentazione; tutto è buono per imbastire una trama che si chiuda infine col trionfo della Chiesa. Il contrasto fra Carnovale e Quaresima qui è confinato nella seconda scena del terzo atto, dove Carnovale s' imbatte per la prima volta nell' avversaria e la saluta con l' espressione:

« Ben trovata madonna fila stoppa »,

a cui Quaresima risponde:

« E tu sia il ben venuto fila pasta ».

E segue poi un breve periodo, ben movimentato, di botte e risposte, di offese e parate reciproche: ma, all' infuori di questo luogo, per tutto il rimanente della tragedia

---

[1] Gli Interlocutori sono: Mondo, Carne, Demonio, Chiesa, Arcangelo Michele, Ozio, Carnevale, Vatia o Giuoco, Abuso (che non parla), Quaresima, Digiuno, Gioventù, Honore, servo di Gioventù, Melibeo, Dameta, Coridone, Bacco, Epicuro, Esopo, Menippo, Cuoco, Creditore, Morte.

non si ritrova più nessun particolare in comune con le altre azioni drammatiche sul contrasto fra Carnevale e Quaresima.

71. Questo dramma di Symon Tabellino non si chiude con la morte di Carnovale; ma deve proseguire ancora, finché non sia conseguita la vittoria dell'Angelo sopra il Demonio. Il Diavolo infatti è l' eroe di tutta la tragedia. Egli ha la parte principale nello svolgimento, poiché apparisce come ispiratore delle opere di Carnovale e degli altri personaggi del suo seguito; anzi, è considerato come vero principio del Male e di contro a lui ed alle sue potenze stanno l'Angiolo, la Chiesa, e tutte la altre espressioni del Bene. Da tutto ciò risulta che l'autore nella sua tragedia ha fuso insieme, accomodandole a suo modo, le due narrazioni popolari e del contrasto tra la Quaresima e il Carnevale e del contrasto fra l'Angelo e il Demonio.

Ecco dunque che, anche nella più tarda produzione drammatica, anche quando la sacra rappresentazione già da molti secoli si è distanziata dalle origini, e ormai ha perduto tutti i suoi caratteri essenziali di religiosità, amalgamandosi con puri elementi profani, anche allora si sente l' influsso di quei contrasti, che son tanta parte della poesia popolare del medio evo e dei primi secoli di lingua volgare e che sopravvivono coi loro caratteri originali e tradizionali di rappresentazioni allegoriche.

72. Restami ora a parlare — e con questo si compie l'opera mia — dei Prologhi e degli Intermezzi.

È il prologo l' unica forma che, attraverso tutte le età, dalla greca antica all' italiana del Rinascimento, si perpetui, in sostanza immutata, per comparire sporadicamente anche nella drammatica contemporanea nostra. La storia della sua origine e del suo svolgimento non è peraltro molto limpida e chiara: si sottrae al nostro esame, come la storia delle

origini e del primo progredire della tragedia e della commedia stessa nei paesi ellenici. Sebbene quindi noi troviamo che i primi esempi di prologo ci son dati da Euripide, non possiamo dir tuttavia se veramente da lui prenda origine tal componimento [1]. Questo si può affermar con certezza: che nelle tragedie di Euripide i prologhi sono assai ampi e contengono anche particolari indispensabili, data specialmente la trattazione personale dei miti e delle leggende.

Il prologo in Euripide è messo talora in bocca ad uno dei personaggi del dramma; spesso in bocca ad un divinità, per significare che, nel complesso e nello svolgimento dei fatti rappresentati, avrà parte l' opera divina [2]. In un caso poi Euripide ha prolungato l' azione del prologo: nell' *Alcesti*; dove, in principio, è introdotto Apollo, da solo, a parlare con gli spettatori; indi attacca un dialogo con Thanatos. Ora, questa scena dialogica è manifestamente una continuazione del prologo; sia perché vi agisce ancora Apollo della scena precedente; sia perché, nel colloquio tra la Divinità e il Genio della Morte, si espongono alcuni antecedenti del fatto e l' esito finale della favola. Quindi, ad Euripide stesso rimonta la forma più ampia di prologo; ed a lui ancora risale l' introduzione sulla scena, a recitare i prologhi, di personaggi che rappresentano concetti astratti.

Quest' ultima maniera di prologo fu poi largamente applicata nella commedia nuova del IV secolo: i comici dell' età di Filemone e di Menandro fan recitare il proemio o da un attore che ha parte nella commedia o da un personaggio drammatico.

[1] Cfr. Croiset, *Hist. de la littér. grecque* cit., III, 316.
[2] *Ibid.*, p. 317.

Nel personaggio del prologo si restringe infine l'unica forma di allegoria presso i Romani [1].

73. Nelle origini del teatro italiano, è facile scorgere il manifestarsi di due forme di prologo affatto diverse, come diversi sono i due generi drammatici ai quali vengono applicate; l' una è propria alle sacre rappresentazioni, l'altra alle commedie profane. Nei drammi sacri, anche dell' età più remota, l' azione si apre costantemente con una o più strofe recitate da un Angiolo che, appunto perché annunzia il tema e il principio dello spettacolo, chiamasi Angiolo annunziatore, e Annunziazione è detta la parte a lui destinata.

74. Di altre forme che, in seguito, poté prendere questa parte iniziale del dramma, parlò il D'Ancona [2]; il quale peraltro non cercò d' indagare come si spieghi l' introduzione di questo personaggio negli spettacoli sacri, ove è fuor di dubbio che non si sono affatto seguite le consuetudini antiche. Se ne è invece occupato di passaggio il De Bartholomaeis e mi sembra che abbia trovato una spiegazione ragionevole e giusta del fatto.

Egli ritiene che tale origine debba ritrovarsi nelle laude umbre: « Molte di queste son precedute — dice — da una stanza recitata non già da qualcuno de' personaggi, bensì da' *Devoti* e contenente a volte un invito alla meditazione, a volte un brevissimo sunto dell'azione. Non è improbabile

---

[1] Cfr. addietro, *Introduz.*, fine della *n.* al § 3. Notizie generali sui prologhi, in particolare presso i latini, si leggono nella cit. op. del Fabia, *Les prologues de Térence*, Paris, 1888, pp. 65, 82 e 131. Il Magnin (*Les orig. du théâtre mod.* cit., 342-43) ritiene, ma correda la sua asserzione di troppo poche testimonianze, che gli spettacoli scenici romani fossero aperti da qualche ludo di mimi.

[2] *Origini*, vol. I, pp. 379 e sgg.

che più tardi uno solo de' Devoti si assumesse quella parte, e che più tardi ancora, e specialmente in Toscana, costui finisse per indossare le spoglie di un Angelo »[1].

Basta un breve passo al di là del limite estremo segnato dal De Bartholomaeis, per vedere nelle strofe, da cui suol sempre cominciare ogni contrasto, un elemento che ha la sua perfetta corrispondenza nelle Annunziazioni delle laude umbre e dei drammi sacri.

75. Da questi prologhi propri alle sacre rappresentazioni esula ogni concetto di origine simbolica. Perché il prologo assuma carattere allegorico, bisogna considerarlo, invece, nella forma che ha nelle commedie profane. Qui esso è trasportato per l' imitazione delle commedie classiche: è un personaggio tradizionale, divenuto di uso comune, ma tuttavia allegorico come già nel suo lontano nascimento.

Della derivazione classica del prologo nelle commedie del Rinascimento non vi sarà, io credo, chi dubiti: ad ogni modo, vince qualsiasi contraria ipotesi la diretta testimonianza che ne danno proprio i comici, i quali non solo confessano di avere attinto questa consuetudine da Plauto e Terenzio; ma, il più delle volte, fanno una critica al prologo stesso, mentre lo usano: tipico, come esempio di tal genere, è quello che si legge in principio alla *Cofanaria* di Francesco D'Ambra, recitata nel 1565, per le nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria[2]. Che poi negli

---

[1] V. De Bartholomaeis, *Di alcune antiche rappresentazioni italiane*, in *Studi di filol. rom.* pubbl. da E. Monaci, vol. III, Roma, 1893, p. 172 n. 2.

[2] Similmente, giudizi di poco favore per il prologo, nel tempo stesso che lo introducono, esprimono moltissimi comici del Rinascimento, per non dir quasi tutti.

scorci del secolo XVI il prologo fosse tuttora concepito come un personaggio allegorico, è dimostrato anche dalla descrizione che accompagna il nome di questo interlocutore nel proemio a dialogo, che apre una commedia di Alessandro Donzellini di Volsena [1].

Oltre a questa forma di prologo, consistente nella personificazione del concetto generico astratto, non mancarono anche le figure simboleggianti speciali immagini, in rapporto col tema rappresentato, e cotali forme si trovano quasi sempre congiunte con gl' intermedi.

76. È d'uopo infine osservare che il prologo, come abbiam visto, di origine e carattere esclusivamente profano, è, sulla fine del sec. XVI, assunto anche, al luogo dell'Angelo annunziatore, nelle sacre rappresentazioni: ce ne offrono testimonianza due drammi, che si leggono nel *cod. magliabech. strozz. 1228* [2], l'uno intitolato *Commedia della Croce*, l'altro *Rappresentazione di S. Gioacchino e S. Anna*, e tutti quelli di Giammaria Cecchi, ove il poeta introduce o la personificazione del prologo, al modo usato anche per gran parte dei suoi drammi profani, ovvero altre figure simboliche, come: l'Ozio nel *Tobia* [3] e la Vigilanza nell'*Atto recitabile alla Capannuccia* [4].

---

[1] *Gli Oltraggi | D'Amore, e di | Fortuna | Comedia | di M. Alessandro Donzellini di Volsena | Con licenza de' Superiori* | [Stemma con l'Aquila]. *In Firenze.* In fine: *In Firenze | Con licenza de' Signori Superiori | Nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli | l'anno 1586.* pp. 12.

[2] Cfr., sulla dataz. del ms., D'Ancona, *Origini*, I, 394.

[3] *Drammi spirituali inediti* di G. M. C. ecc., a cura di R. Rocchi, Firenze, Le Monnier, 1895, pp. 3 e sgg.

[4] *Op. cit.*, vol. II, 1900, pp. 129 sg.

77. Anche per gl' *Intermedi* o *Intermezzi*, o *Frammessi*, se ben consideriamo, si vede un' apparente continuità fra il teatro antico e quello italiano delle origini: ma è — ripeto — una continuità solo apparente, ché non mi sembra abbiano niente in comune con le forme di rappresentazioni allegoriche adottate per intermedi ne' primi secoli del nostro teatro né i cori della tragedia greca, né quella speciale forma di componimento cantato — ove l'azione del dramma non progredisce — che si ritrova in alcune commedie di Aristofane [1]; né gli episodi che — secondo taluni — si alternavano con la rappresentazione dei drammi latini [2] e dovevano avvicinarsi al genere della scena con la quale si apre il IV atto del *Curculio* plautino [3].

Sugli intermedi degli spettacoli nostri nel Cinquecento han rivolto lo sguardo molti studiosi; ma senza che alcuno abbia — mi sembra — posto mente all'accertamento di tutti i fatti e delle condizioni, per cui si è potuto determinare e svolgere questa speciale forma di rappresentazione.

78. L'idea del Borghini [4] — che i « frammessi » si ricolleghino con l'uso, in voga al tempo dei padri suoi, d' introdurre nelle commedie ridicolezze di contadini, che non ci avevano nulla che fare — ebbe un valido sostenitore nel Palermo, il quale considerò quindi per intermedi anche certe frottole, e certe commedie e farse, che non so davvero come si possano giudicare appartenenti ad un tal genere [5]. Simil-

---

[1] Cfr. Croiset, *Op. cit.*, vol. III, p. 499.

[2] Cfr. Magnin, *Op. cit.*, pp. 345-349.

[3] Cfr. Giussani, *Letteratura romana*, edita dal Vallardi, p. 76.

[4] Cod. Magliabech. 10-81, p. 130.

[5] Palermo, *Op. cit.*, vol. II, pp. 581 e sgg.

mente, né il Trissino [1], né il Perrucci [2] han saputo darci niente più della notizia, comune a tutti e due, che i moderni *tramezzi* sono una sostituzione degli antichi cori: il qual concetto trovo esser ripreso, senz'altra considerazione, anche da Filippo Mariotti nella sua *Storia del Teatro in Italia,* ove tutto il capitolo VII della parte prima [3] è dedicato alla meccanica teatrale. Quivi il Mariotti si occupa esclusivamente degli *intermezzi* e di Bernardo Buontalenti, che dei meccanismi ad essi necessari ritiene inventore. « Gl' intermezzi già più volte rammentati — dice il Mariotti [4] — altro non erano che l' intervallo che separava un atto e l'altro della rappresentazione. Presso i Greci il teatro non restava mai vuoto, e l' intervallo era occupato dai cori. Nel secolo decimosesto, al rinnovarsi del teatro in Italia si rinnovò pure l'antica usanza dei riposi durante i quali al coro dei Greci si sostituirono delle canzonette e dei madrigali cantati, come fece Andrea Lori per la *Flora* dell'Alamanni e Bernardo de' Nerli per il *Granchio* del Salviati.... Ciò però — aggiunge lo stesso Mariotti — non sodisfece il gusto dei fiorentini, e si pensò a inventare uno spettacolo corredato di ricchi scenari, macchine, voli, trasformazioni, comparse, musica e canto, distribuito in scene fra un atto e l'altro della commedia. Di qui l'origine delle tante e svariate macchine inventate dal Buontalenti, per le commedie rappresentate alla

---

[1] *Poetica*, divisione VI, cit. dal Palermo a pp. 586-587 e dal D'Ancona, *Origini*, II, 521.

[2] *Dell'arte rappresentativa premeditata e all' improvviso*, Napoli, Mutio, 1699, p. 17;, cit. dal D'Ancona, II, 521 n. 4.

[3] *Cod. cit.*, della Bibl. Naz. di Firenze, vol. II, p. 127 sgg.

[4] *Op. cit.*, p. 128.

corte medicea [1] e quelle pure da lui e da altri eseguite per ogni commedia che volevasi con qualche solennità rappresentare ».

È inutile rilevar l'errore del Mariotti, il quale ingenuamente crede nelle invenzioni dei generi letterari e, con la

---

[1] Il BALDINUCCI, nella *Vita del Buontalenti* (autore anche d'intermedi composti per l'*Amico Fido* del BARDI DI VERNIO e per la *Pellegrina* del BARGAGLI, descritti in questa medesima VITA composta dal Baldinucci), parla del teatro stabile costruito dal Buontalenti nel primo piano della Fabbrica degli Uffizi, l'anno 1585, per le nozze della principessa Virginia, figlia di Cosimo I, col duca Cesare d'Este e accenna a statue ornamentali rappresentanti: Apollo, Bacco, la Felicità, Mercurio, Imeneo, la Bellezza e l'Allegrezza. Anche nella *Descrizione dell'apparato e degli intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze per le nozze di Ferdinando I e Cristina di Toscana* (Firenze, Per Antonio Padovani, 1589) si ha memoria delle statue, d'invenzione di G. B. Strozzi, che furon collocate in altrettante nicchie, alte sei braccia, quando il teatro già costruito dal Buontalenti fu rammodernato. Esse erano tutte accompagnate da motti:

1. *La Commedia nuova*, « Describo mores hominum ».
2. *La Commedia vecchia*, « Multa cum libertate notabam ».
3. *L'Ammaestramento*, « Inspice, cautus eris? ».
4. *Il poema eroico*, « Arma virosque cano ».
5. *La confidenza*, « Eventus sperate secundos ».
6. *Il Poema pastorale*, « Pastorum carmina ludo ».
7. *Il Riso,* « Amara risu tempero ».
8. *Il Satirico*, « Irridens cuspide figo ».
9. *Imeneo,* « Boni coniugator amoris ».
10. *Il Poema lirico*, « Brevi complector singula cantu ».

E, dal momento che mi son fermato su queste decorazioni allegoriche, saldamente e naturalmente congiunte con l'allegoria dei ludi scenici contemporanei, ricorderò gli ornamenti che abbellirono la sala degli spettacoli di Lione, quando, nel 1548, fu rappresentata da artisti fiorentini la *Calandra*; alcune statue simboleggiavano città toscane,

più grande semplicità, pensa che gli intermezzi allegorici si sviluppassero dopo i tentativi di Andrea Lori e di Bernardo de' Nerli, rispettivamente autori degli intermezzi per la *Flora* di Luigi Alamanni [1] e per il *Granchio* di Leonardo Salviati [2]. Ma, al tempo in cui furono rappresentate dette commedie, già da oltre mezzo secolo erano in uso, in Firenze e in altre città d' Italia, gl' intermezzi nella loro forma

fra cui Pisa, Volterra, Cortona, Borgo S. Sepolcro, Castrocaro, Fiesole, Pistoia, Prato, Montepulciano. Il notevole è che queste raffigurazioni si ricollegavano a quelle non plastiche, ma viventi, comparse in una festa fiorentina anteriore (1559) di cui fra poco avremo motivo di parlare . Infine, per compiere questa scorsa intorno al tema interessante dell'architettura teatrale, rammenterò come nel famoso teatro cominciato a Vicenza nel 1583 da Andrea Palladio, e condotto a termine dal suo discepolo Andrea Scarnozzi, fu rappresentato l'ingresso in una città e un arco di Trionfo, in onore di Ercole. « Tutte le statue di questo monumento » — dice il Mariotti, da cui attingo la notizia — « sono allusive alle sue virtù e tutte le sue imprese sono figurate nei bassorilievi che ne fanno l'ornamento » (F. MARIOTTI, *Il teatro in Italia nei sec. XV ecc.*, cod. cit. della Bibliot. Naz. di Firenze, Parte I, vol. II, p. 143. Per maggiori notizie, cfr. G. MONTENARI, *Del teatro Olimpico di Andrea Palladio di Vicenza*, Padova, 1749).

[1] Firenze, Torrentino, 1556.

[2] *Il Granchio | Commedia di | Lionardo Salviati | A Tommaso del Nero | con gli intermedii di | Bernardo de Nerli | .... recit. in Firenze 1566 — In Firenze appresso i figliuoli di Lorenzo Torrentino et Carlo Pettinari compagno | 1566 | Con licenza et Privilegio.* Gl' intermezzi del Nerli si trovano anche nella moderna ristampa di Trieste, 1858. Il SALVIATI, oltreché autore di due commedie, *Il Granchio* e *La Spina* (Ferrara, Olgiati 1592 e Firenze, Giunti, 1606), « fu l' inventore di diverse famose *Feste* che si fecero nella città di Firenze e particolarmente di quella de' Tritoni, degli Amorini, d' Orfeo e della sontuosa cavalcata d'Ermafroditi » (MAGLIABECHI, *Notizie di varia letteratura*, 1° repert. Cod. miscell. della Bibl. Naz., n° II, II, 109, c. 35 v.).

compiuta e perfetta di rappresentazioni mitologico - allegoriche.

79. Quanto poi agli elementi che concorrono alla formazione di questi intermedi, quanto alla loro origine e alle loro prime forme, se si vuol trattare di tutto questo, allora bisogna risalire ad un'età assai anteriore al tempo dell'Alamanni e del Salviati e ai primi anni del sec. XVI: è necessario, insomma, rientrare, anche per questo genere, nel sec. XV.

Veramente, già nella drammatica sacra del medio evo ci si presenta una prima forma di intermezzo, come osserva l'Emiliani Giudici [1] a proposito dell'improvvisa comparsa di un Angelo che — nel *Ludus Pascalis de adventu et interitu Antichristi* — porge parole di consolazione all'afflitta Gerusalemme, dopo che gli oratori han recato la risposta di Cesare al re della città. Ma, non essendo ben determinati i rapporti fra il teatro latino medievale e quello moderno italiano, è necessario limitare il nostro studio alle sacre rappresentazioni dei primi secoli, nelle quali non è difficile riscontrare accenni ad intermezzi mimici o cantati o musicali, che di solito servivano ad intrattener gli uditori, mentre doveva immaginarsi che trascorresse un certo lasso di tempo [2].

80. Nella seconda metà del sec. XV [3] poi, alle corti d'Italia si andava largamente sviluppando un genere di spettacolo coreografico, che nel secolo XVI giunse alla sua mag-

---

[1] *Storia del teatro italiano* cit., p. 146.

[2] Cfr. D'Ancona, *Origini*, I, 515 e sgg.

[3] In Roma, specialmente nel Carnevale, celebravansi trionfi di antichi duci romani, dai quali non andavano disgiunti elementi allegorici (Cfr. Burckhardt, *La civiltà nel Rinasc.*, II, 181-2).

giore solennità con gli apparati florentini[1]: tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento comincia inoltre quello studio appassionato del teatro classico, per cui negli spettacoli di corte si rappresentano con grande fervore le traduzioni e i rifacimenti degli esemplari plautini e terenziani. Tuttavia, qualche cosa che sia più diretto riflesso dei gusti contemporanei occorre: il pubblico di questi spettacoli di corte trova un sovrumano diletto nella rappresentazione sensibile di immagini ideali; i drammi sacri, d'altra parte, già offrono l'esempio che qualche parte estranea alla favola scenica può introdursi: ed ecco allora che anche nelle rappresentazioni di corte si trova il modo di rispettare il gusto contemporaneo, senza danno per il rinnovellato amore del classicismo. Gl' intermedi allegorici adunque hanno una ragione nei fuor d'opera delle rappresentazioni sacre, ma ripetono la loro origine e il loro incremento dai ludi profani allegorici, di cui sommamente compiacevansi i frequentatori delle corti. Ci offre le prove di questa asserzione un

---

[1] Nel ms. miscellaneo della Bibl. Naz. di Firenze, segnato II, 186, ho trovato in fine *Mazzo e nota di feste appartenenti al tempo del principato del G. D. Cosimo Primo* (1539) *fino al 1750*, di cui una parte fu pubblicata dal Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte dei Medici* dal 1600 al 1637 (Firenze, Bemporad, 1905), senza nominare la fonte. Di alcune stampe, che ricorderò in seguito, di *Descrizioni* di feste e apparati diè cenni ed estratti U. Angeli nelle *Notizie per la storia del teatro in Firenze nel sec. XVI*, Modena, 1891. Il lavoro dell'Angeli fu ripreso e compiuto da A. Solerti, il quale alla citata opera (*Musica, ballo e drammatica* ecc.) premise « una bibliografia delle feste maggiori fatte in Firenze nel secolo decimosesto », riconoscendo che in queste « sono i primi germi delle forme poetiche e musicali allo sviluppo delle quali assisteremo in seguito » (p. 1).

rapido spoglio delle più importanti, fra le copiose testimonianze che si potrebbero citare.

Iano Pencario, in alcune lettere alla marchesa Isabella D' Este, riferite dal D'Ancona [1], parla dei comici ludi che rallegraron la corte di Ferrara nel 1499: mentre non discorre affatto della commedia rappresentata l' 11 febbraio, si diffonde molto sugl' intermezzi: nel primo dei quali apparve la Fortuna perseguitata da un pazzo e da dieci giovani. La dimostrazione del compiacimento che prendevasi il pubblico da questo genere di spettacoli è non solo nel fatto in sé che l' informatore trascura di parlar della commedia, per trattenersi ampiamente sugl' intermedi; ma anche nella replica, a breve distanza, di una medesima invenzione: come fu appunto per questa favola della Fortuna perseguitata dai giovani e da un matto, che venne ripetuta alla presenza della marchesa Isabella; la quale, a sua volta, ne mandò il racconto dettagliato al marito Francesco Gonzaga [2], con una lettera del 26 febbraio 1499.

81. A mano a mano poi che ci avanziamo nel sec. XVI, troviamo che le notizie sugli intermezzi allegorici diventano sempre più copiose: il 6 febbraio 1513, alla corte di Guidobaldo duca d'Urbino fu rappresentata la *Calandra* del Bibbiena e le intromesse svolte espressero soggetti mitologici, ma aventi un carattere simbolico, di cui rivelò il significato, alla fine dello spettacolo, un Amorino che « nacque all' improvviso sul palco » [3].

In questa medesima corte d'Urbino, nel carnevale dello stesso anno 1513, furon recitate altre due commedie e un

---

[1] *Origini*, vol. II, pp. 133 sgg.

[2] *Ibid.*, vol. II, p. 376.

[3] D'Ancona, *Origini*, vol. II, p. 104.

intermezzo rappresentante l'Italia assediata da uno stuolo di barbari, che finiscon tutti coll'esser vinti a colpi di stocco dal duca d'Urbino. Di notevole questo spettacolo ha l'introduzione delle moresche o giostre, che solevansi fare nelle pubbliche feste, e dei suoni e dei balli propri ai ritrovi di corte [1]. Allo stesso modo, accompagnati da moresche, danze e canti furono gl'intermedi (dei quali uno pastorale mitologico, gli altri mitologico-allegorici) che intercalarono l'azione di una tragedia rappresentata in Treviso il 15 febbraio 1517 [2].

82. Contemporaneamente, cioè nella prima metà del secolo XVI, in Firenze, alla corte dei Medici, con un processo parallelo al crescente splendore delle figurazioni allegoriche mute e delle forme semidrammatiche dei ludi coreografici, procede la sempre maggiore grandiosità e magnificenza delle pompe e degli apparati che abbelliscono gl' intermedi; nella medesima occasione, infatti, delle feste che si celebrarono per le nozze del duca Cosimo con Eleonora da Toledo [3], cioè nel 1539, si recitò *Il Commodo* di Antonio Landi, e avanti che cominciasse la rappresentazione della commedia, dalla parte di levante del cortile ove era innalzato il palco, sulla prospettiva del teatro, si vide a poco a poco apparire nel cielo della scena un'Aurora, la quale, acconciamente ve-

---

[1] *Ibid.*, vol. II, pp. 104-106.

[2] *Ibid.*, vol. II, p. 123.

[3] *Apparato et feste | nelle nozze dello Illu | strissimo Signor Duca di Firenze et del | la Duchessa sua consorte, con le sue | stanze, Madriali, Comedia, | et Intermedii, in quella recitati MDXXXIX explicit: Impressa in Fiorenza per Benedetto Giunta nell'anno MDXXXIX dì XXIX d'Agosto.* È una lettera di PIER FRANCESCO GIAMBULLARI « molto magnifico M. Giovanni Bandini oratore dello Illustriss. Signor Duca di Firenze appresso la Maestà Cesarea ».

stita, cantava un'aria a lei appropriata [1]. In corrispondenza a questa prima invenzione, nella chiusa dello spettacolo apparve la Notte cantando la medesima aria dell'Aurora, ma col senso dell'espressione mutato [2].

L' identico spettacolo dell'Aurora e della Notte al principio e al termine della commedia si ripeté, nel 1548, a Lione, nelle celebri feste ad onore di Enrico II [3]. Qui inoltre, quando l'Aurora fu passata, si avanzò Apollo accompagnato da quattro donne: esse rappresentavano le Età del ferro, del bronzo, dell' argento e dell'oro: nessuna di queste parlò; ma Apollo, con un capitolo in ottave, fece di tutte singolarmente la presentazione al re.

83. Non v'ha — io penso — chi non veda in tutto ciò un

---

[1] *Descriz.* cit., p. 65.

[2] *Ibid.*, p. 169.

[3] A. Solerti, in uno scritto su *La rappresentazione della Calandra a Lione nel 1548*, pubblicato nella *Raccolta di studi critici* dedicata al D'Ancona (Firenze, Barbèra, 1901, p. 693), parla di una rarissima stampa, che egli poté esaminare a Ferrara, tra le opere pregevoli possedute dal cav. Giuseppe Cavalieri. Dalle indicazioni bibliografiche si apprende che in questo opuscolo esaminato dal Solerti, a c. m r. si leggeva il nuovo titolo: « *Particola* | *re Descritio* | *ne della Come* | *dia* » ecc. ecc. Nella Marucelliana di Firenze ho trovato un opuscolo che risponde perfettamente ai dati del Solerti: onde si può, senza difficoltà, giudicare che quella stampa (monca in principio) rappresenta una parte della stampa studiata dal Solerti. L'opusc. marucell., infatti, dà soltanto la relazione degli intermedi e della commedia; è privo della prima parte, contenente la descrizione degli apparati e le incisioni che dovevano accompagnare il testo. Comincia col titolo: « *Particola* | *re Descritio* | *ne della Come* | *dia fatta recitare in Lione la Na* | *tione Fiorentina a richiesta* | *di sua Maestà Cri* | *stianissima* », s. altra indicazione. Cfr. anche la notizia bibliografica data dal Solerti a p. 3 dell'opera: *Musica, ballo*, ecc.

procedimento assai analogo alla sfilata di personificazioni e prosopopee delle feste che furono celebrate alla corte di Firenze nel 1539, dove Apollo compié il medesimo ufficio di presentatore ed illustratore [1]. Il valore di questo ravvicinamento deriva soprattutto da ciò: che nelle feste fiorentine si trattava di un semplice spettacolo semi-drammatico; mentre nelle feste di Lione, mediante questa scena, si introducono le personificazioni che dovranno poi ricomparire negli intervalli fra gli atti della *Calandra.* Vediamo infatti

---

[1] Cfr. la cit. *Descrizione* del GIAMBULLARI, pp. 31-64. « Finito il suntuoso convito — narra il descrittore — comparse davanti alle mense uno Apollo... in mezo a un coro di Muse ». Apollo e le nove Muse cantano le lodi della famiglia dei Medici su alcuni versi composti da G. B. Gelli. Indi « comparse la bella Flora » in mezzo a due vecchioni, che rappresentavano l'Arno e il Mugnone. Dietro Firenze veniva un accompagnamento di cinque Ninfe raffiguranti: Prato, la Sieve, Fiesole, l'Incisa, l'Elsa. Apollo, all'apparire di questo corteo, ne dice in ottave il significato e manifesta il simbolo di ciascun personaggio: si evita così quel procedimento, poco spontaneo ed elegante, per cui ogni personaggio, al suo presentarsi, esprime da se stesso il proprio nome e dichiara le sue caratteristiche. Giunto dinanzi al Principe, il coro recita una canzonetta d'omaggio, semplice e breve. Segue una seconda schiera di figure rappresentanti città, monti e fiumi: Pisa, la Verruca, la Maremma, la Collina, il Tritone e la Gorgona. Anche per questi personaggi si ha la stessa presentazione fatta da Apollo; tutti insieme, poi, essi recitano una canzonetta. Uguale procedimento regola anche tutte le altre schiere, cioè: il corteo di Volterra e delle cinque Ninfe con le insegne delle miniere; di Arezzo, accompagnato da una Ninfa in persona di Laterina e da tre raffiguranti il Casentino, il Pratomagno e il Chianti; di Cortona, con la Chiana, Montepulciano e Castiglione; di Pistoia accompagnata dall'Ombrone, dall'Orcada e da Pescia: chiude la schiera di Pistoia un uomo « solo e pensoso vestito di raso nero, con un Monte sul capo et sopra a quello una torre, nella porta della quale si vedeva

che nel primo intermedio si presenta a parlare l' Età del ferro, accompagnata dalla Crudeltà, dall'Avarizia e dall'Invidia; nel secondo, si fa innanzi l' Età del bronzo, accompagnata dalla Fortezza, dalla Fama e dalla Vendetta: nel terzo, l' Età dell'argento, seguita da Cerere, Pales e l'Agricoltura; infine, l' Età dell'oro ha in sua compagnia: la Pace, la Giustizia e la Religione.

In ciascuno di questi intermedi parla soltanto il personaggio principale che raffigura l' Età e ogni discorso è una laudatoria ai sovrani Enrico e Caterina; non è difficile sentire in tutto ciò la movenza caratteristica delle farse allegoriche napoletane, ove le figure simboliche discorrono ad una ad una, senza altro legame all'infuori del comune scopo laudativo.

Negl' intermezzi di Lione, ed in genere in tutti quanti gl' intermezzi dei successivi anni del sec. XVI, la parte più notevole è quella coreografica ed ornamentale: si dà grande valore all'effetto esteriore degli abbigliamenti e della scenografia: sì che chiunque voglia rappresentarsi l' immagine degli apparati di questi intermedi dovrà pensare che essi ripetono sulla scena, in vario modo distribuiti, gli elementi propri alle pompe plastiche degli apparati coreografici: qui

---

appiccato gran fuoco; et pareva ne i suoi sembianti, che venissi a chieder perdono di gran fallo da lui commesso ». Questi — dice Apollo al principe —

> « Montemurlo è, che in voce assai tremante
> Quant'ogn'altro, per fama al ciel ti estolle;
> E perdon chiede del suo ardir sì folle ».

Nell'ultima schiera si avanzano: il Tevere, la Falterona, la Verna, due giovanette simboleggianti le campagne in due parti divise dal Tevere, e la Romagna. Lo spettacolo si chiude con la « licenza » recitata da Apollo.

si trovano già artisticamente foggiate le figure, le quali attendono solamente che s' infonda loro moto e parola, per mostrarcisi nei quadri scenici degl'intermezzi.

84. Ben si comprende quindi come, in una città quale Firenze, in cui era spontaneo e naturale il senso dell'eleganza e del bello, assai presto un tal genere di rappresentazione assumesse le forme di sontuosità grandiosa, che ebbe nella seconda metà del secolo XVI, quando non mancarono occasioni di feste solenni per nozze, battesimi e arrivi principeschi, da cui si prese volentieri pretesto all'allestimento di spettacoli scenici, che in breve attirarono a sé molta di quella considerazione dapprima riservata alle sole commedie.

85. Né si trascuri di osservare che non pur l'apparato e la magnificenza coreografica, ma anche la musica e il canto costituiscono i caratteri essenziali di questi intermedi rappresentati alla corte dei Medici. Quivi, nel 1565, per le nozze di Francesco dei Medici con Giovanna d'Austria [1], tra gli atti della *Cofanaria* si allestirono intermezzi composti da G. B. Cini, sulla *Novella di Psiche ed Amore*, tratta dall'*Asino d'oro* d'Apuleio [2], che facilmente prestavasi ad invenzioni di carattere allegorico.

---

[1] *Descrizione dell'entrata della Reina Giovanna di Austria e dell'apparato fatto in Firenze nella venuta, e per le nozze di S. A. e del principe Don Francesco de' Medici.* « Firenze, Giunti, 1566 ». Autore di questa descrizione è Domenico Mellini.

[2] Cfr. « *Descrizione | dell'Apparato | della Commedia | et Intermedii d'essa | Recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565 | nella gran sala del palazzo di sua Ecc. Illustr. | Nelle Reali Nozze | Dell' Illustriss. et Eccell. S. il S. Don Francesco Medici principe di | Firenze et di Siena, et della Regina Giovanna | d'Austria sua consorte. | Ristampata, con nuova aggiunta. | In Firenze appresso i Giunti MDLXVI. | Con licenza, et Privilegio.*

86. Nel Carnevale del 1567, la sera stessa del battesimo della Principessa figlia di Francesco e di Giovanna [1], si fecero intermedi [2], dei quali è uno [3] il cui soggetto appare essere identico al *Trionfo della Calunnia* di M. Bernardo Rucellai [4] e al celebre quadro del Botticelli.

87. Per la visita dell'Arciduca d'Austria, nel 1569, fu recitata *La Vedova* di G. B. Cini e agli atti di essa vennero intercalati gl' intermedi descritti in una lettera di Filippo Giunti [5], nei quali, in mezzo ad ogni sorta di elementi fantastici e mitologici, non mancarono le invenzioni allegoriche

---

[1] *Descrizione | dell'Apparato | Fatto | nel Tempio di S. Giovanni | di Fiorenza | Per lo Battesimo della Signora prima figliuola | dell'Illustrissimo, et Eccellentissimo S. Prin | cipe di Fiorenza et Siena Don Fran | cesco Medici, | e della Serenissima | Reina Giavanna* (sic) *| D'Austria |* [Stemma mediceo] *(In Fiorenza appesso i Giunti, 1568. | Con licenza e Privilegio*). È una lettera « Al Molto Magifico (sic) | et Molto Rever. | Monsignor M. Guglielmo Sangalletti Teso | riere, e primo Cameriere secreto di sua | Santitá | » di Giorgio Vasari, in data 28 febbraio 1567.

[2] Questi intermedi furono illustrati da ALESSANDRO CECCHERELLI nella: « *Descrizione di | tutte le Feste, e Maschera | te fatte in Firenze per il | Carnovale questo | anno 1567. | Et insieme l'ordine del battesimo della | Primogenita dell'Illustr. et Eccell. S. | Principe di Firenze e Siena : con | gl' Intermedii della Come | dia et dell'apparato | fatto per detto battesimo | Con licenza et Privilegio, 1567.*

[3] È il quarto intermedio, che leggesi nella *Descriz.* cit. a c. 22 r. e sgg.

[4] Cfr. *Canti carnascialeschi, trionfi, carri, mascherate*, con prefazione di OLINDO GUERRINI, Milano, Sonzogno, 1883, p. 96.

[5] « *Raccolto | delle Feste | Fatte in Fiorenza | Dalli Ill.mi et Ecc.mi Nostri Signori | il Sig. Duca, et il Sig. Principe di Fiorenza, et di Siena. | Nella venuta del serenissimo Arciduca | Carlo d'Austria per honorarne | la presenza di sua Altezza |* [impresa col giglio di Firenze] *| In Fiorenza | Appresso i Giunti* 1569.

della Fama, della Luna, del Sole, dell'Aurora, delle Grazie, della Pace e della Primavera. Altra prova del pregio acquistato dagli intermedi con l' andar del tempo è che, mentre negli inizi essi furono esclusivo ornamento del teatro di corte, delle commedie profane, poi si ritennero indispensabili anche alle sacre rappresentazioni: e come primi esempi di intermedi allegorici applicati al teatro religioso debbon considerarsi, senza dubbio, quelli che si trovano introdotti in alcune parti del *Dramma ciclico della Vita di Cristo*, sul quale ci siamo intrattenuti parlando delle sacre rappresentazioni [1], e che ci dimostra l'adattamento ad un tema sacro di un genere, che ha il suo rigoglio maggiore nel teatro profano.

88. Una volta congiunto col dramma sacro, l'intermezzo allegorico fiorisce insieme con esso nel periodo in cui, da forma esclusivamente popolare, la rappresentazione sacra assume il carattere di un genere più culto e diviene letteraria, anche per l'opera personale di G. M. Cecchi, il quale — oltreché fervido scrittore di drammi spirituali e di commedie profane — è fecondissimo compositore di intermedi allegorici sì per il teatro sacro, come per quello profano. E tale è il posto assegnato, nelle composizioni del Cecchi, alle favole degl' intermezzi, che del loro soggetto, unitamente alla materia svolta nel dramma, spesso si occupa il prologo, enunciando l'argomento dello spettacolo [2].

---

[1] Cfr. addietro, cap. II, § 38.

[2] Cfr. ad esempio il prologo a *Il Samaritano*, nelle commedie di G. M. Cecchi stampate da Michele Dello Russo, Napoli, Ferrante, 1864, pp. 49 e sgg.: e il prologo a *Le Pellegrine*, fra le *Commedie inedite* di G. M. Cecchi *fiorentino pubblicate per cura di* G. Tortoli, Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., pp. 7 e sgg.

89. Bello ed attraente sarebbe proseguire lo studio degli intermedi nel loro massimo splendore, agli ultimi anni del secolo XVI, ma troppo mi discosterei da quel periodo delle origini che io mi sono proposto di illustrare. Non dimentichi peraltro chiunque voglia descrivere la nascita e il corso del melodramma in Italia o compier criticamente la storia della drammatica nel secolo XVII, che né il melodramma, né gran parte del teatro secentesco hanno caratteri così propri, che molti dei loro elementi non debbano rintracciarsi in quella speciale forma di drammatica spettacolosa, allegorica, che, fiorita superbamente in Firenze, durante tutto il Cinquecento, non può ritenersi perita col tramonto di un secolo e col nascimento di un altro.

ENRICO FURNO.

AGGIUNTE E CORREZIONI.

Introd., § 28, n. 2. Una redazione compiuta del « contrasto fra la valigia e il suo padrone » mi è gentilmente comunicata dal prof. Pèrcopo, che ne curerà la pubblicazione.

Cap. I, al terzo capov. dopo il § 22, con le parole: « L'erudito illustratore delle origini del teatro italiano » ecc., comincia il § 23.- § 39, cfr. anche: *Zum Streitgedichte zwischen Wein und Wasser zwei neue italienische Bearbeitungen von* Berthold Wiese. Dei due contrasti ivi pubblicati, il primo è il palatino da me studiato; il secondo com.: « Inprima comincia il vino: Persone gentile degne de honore, Con voi isto volentier [e] con amore. Ma d'una cosa vi voglio pregare: Che l'acqua villana vogliate lassare ». *Stampata in Firenze* (sic) Anno mdlxiii. — É questa la stampa ricordata nella *Descriz. ragionata del vol. miscell. della bibl. di Wolfenbüttel*, da me cit. in fine alla n. 3 del § 39.

Cap. II. § 1, F. Neri, *Studi sul teatro italiano antico: Le parabole* (*Giorn. stor.*, LXV, 1-44), tratta di quelle manifestazioni della drammatica sacra, dalle laude dei disciplinati umbri agli scenari della commedia dell'arte, che traggono argomento dalle parabole evangeliche: discorre quindi dell'influenza esercitata sul teatro antico italiano dalle parabole di Lazzaro ricco e di Lazzaro povero, delle dieci vergini, del figliuol prodigo, del buon Samaritano. — § 27, linea 6: « del Roediger », correggi: « dal Roediger ». — §§ 55 sgg.. F. Rizzi (*Delle farse e commedie morali di G. M. Cecchi*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1907) dedica tutto il cap. II della P. II (pp. 181 sgg.) alle « Moralità » del Cecchi, parlando del *Duello della Vita attiva e contemplativa*, del *Disprezzo dell'Amore e Beltà terrena*, dell'*Atto recitabile alla Capannuccia* e della *Dolcina*.

Cap. III, § 37, l. 8: « alla presenza dello *Illustrissimo* » ecc. corr. « *allo Illustrissimo* »; — § 43, l. 18: « Orecchi » corr. « Occhi »; — § 47, l. 34: « Insidia », corr. « Invidia »; — § 56, l. 17: « dei Medici », corr. « Borgia »; — § 70, l. 10 « *el* », corr. « *al* »; §§ 76 e 88, per i prologhi e gl'intermezzi nelle commedie di G. M. Cecchi, cfr. anche F. Rizzi, *Le commedie osservate di G. M. Cecchi e la commedia classica del sec. XVI*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1904; — § 78, l. 8, n. 1 e 2: « II, 521 », corr. « I, 521 ».

INDICE ALFABETICO *

* *Intr.* indica l'Introduzione, il numero romano il capitolo e il numero arabo il paragrafo.

INDICE

Introduzione

Gli elementi medievali del dramma allegorico.

CAPITOLO PRIMO.

Contrasti e laude.

i suoi contrasti allegorici *Fra Gennaio e gli undici mesi* e *Tra l' Anima e il Corpo.* -- Carattere singolare della poesia di Bonvesino. — Componimenti popolari anonimi sul *Contrasto dei Mesi.* — La leggenda della *Tenzone fra l' Anima e il Corpo* e le varie forme dei contrasti volgari derivati da essa. — Il *Contrasto fra l' Anima e il Corpo* di Iacopone da Todi. — Iacopone e il moto dei Disciplinati umbri. — Le laude liriche e le laude drammatiche. — La derivazione della lauda drammatica secondo il Monaci e secondo il D'Ancona. — Discussione delle loro teorie. — Nuova spiegazione della genesi della lauda drammatica. — La *Laus pro defunctis* dell' Umbria e altre laude drammatiche di argomento affine. — Le forme volgari del *Contrasto fra la Vita e la Morte.* — I *Dibattiti fra il Vivo e il Morto.* — Le danze macabre e la rappresentazione della Morte nei componimenti volgari italiani. — L'allegoria nelle laude drammatiche. — I canti dei Disciplinati a Firenze e la trasformazione della lauda umbra. — La poesia lugubre fiorentina al tempo del Savonarola. — I *Contrasti* volgari *fra l' Acqua ed il Vino.* — Considerazioni generali sul carattere semi-drammatico dei contrasti allegorici popolari. — Dove s'incontra la forma assolutamente drammatica del contrasto allegorico. — Contrasti allegorici rappresentati a Bologna e a Napoli. — Conchiusione del Capitolo. — Lo svolgimento del contrasto e la sua importanza nelle origini del teatro italiano, specialmente sacro. — Fonti medievali del contrasto volgare italiano.

CAPITOLO SECONDO.

Sacre rappresentazioni.

SOMMARIO: Il simbolismo dei riti e delle funzioni religiose. — La piú antica rappresentazione sacra allegorica. — Sua importanza. — Lá *Commedia spirituale dell'Anima.* — Discussione sull'antichità di essa. — I suoi elementi costitutivi. — Incertezza su come fu raffigurata l'Anima in questa ed altre rappresentazioni. — L'allegoria in alcune rappresentazioni d'un cod. camaldolese — magliabechiano — nella *Rappresentazione della Creazione del*

Mondo — *del Figliuol prodigo* — *del dì del Giudizio* — *d'uno ortolano limosinario.* — La « contaminatio » nelle sacre rappresentazioni. — La disputa fra le Virtù celesti nell'*Annunziazione* del Belcari e in altri drammi posteriori. — La raffigurazione dei Vizi in una *Rappresentazione di s. Antonio* e nella *Passione di Revello.* — I drammi *ciclici* in Italia. — Le personificazioni nel *Dramma ciclico della Vita di Cristo* di un cod. Magliabech. — La *Commedia di dieci Vergine.* — Importanza e perfezione del simbolismo di questo dramma. — *El contrasto de Carnasciale et de Quaresima* pubblicato dall'Amalfi. — Come il carattere mistico si perda in altre rappresentazioni sullo stesso soggetto. — La personificazione della Morte in alcune rappresentazioni italiane. — La drammatica siciliana. — I personaggi allegorici nei *Drammi spirituali* di G. M. Cecchi. — Considerazioni generali sul fondo allegorico di tutte le sacre rappresentazioni di argomento biblico. — Dimostrazione offertacene dal cod. VII. 10 80. della biblioteca Nazionale di Firenze.

CAPITOLO TERZO.

Drammatica profana.

SOMMARIO: Quali elementi concorrono alla formazione e allo sviluppo del dramma profano allegorico. — Gli spettacoli coreografici e le processioni allegoriche dal sec. XIII al XVI. — Le feste di S. Giovanni in Firenze. — Opinione del Torraca sull' influenza delle pompe coreografiche nel decadimento del teatro sacro napoletano. — Come va compiuta l' osservazione del Torraca. — Dalle pompe allegoriche e dagli spettacoli di corte deriva una forma speciale di dramma. — Il convito simbolico e la rappresentazione allegorica delle feste pesaresi del 1475. — La *Farsa* napoletana del cod. di Monaco dal Torraca attribuita al Capasso. — Rassegna di altre feste italiane accompagnate da spettacoli teatrali coreografico-allegorici. — Gl' importanti festeggiamenti bolognesi del 1487 per le nozze di Annibale Bentivoglio con Lucrezia d' Este. — Le *Farse* napoletane di Iacopo Sannazzaro per la vittoria cristiana di Granata. — Una rappresentazione man-

IL MITO DI ORFEO NELLA DRAMMATICA ITALIANA

INTRODUZIONE

Due sono, nella letteratura latina, le fonti principali della favola di Orfeo e di Euridice: Virgilio e Ovidio.

Il primo la racconta nel IV libro delle sue *Georgiche*, là dove parla della fabbricazione del miele, dell'allevamento delle api e delle loro malattie, non che dei rimedi escogitati da un pastore, a nome Aristeo, del quale ci narra diffusamente la vita. A questa intreccia anche la pietosa storia della morte di Euridice, sposa di Orfeo, la cui bellissima leggenda è nota a tutti.

Il poeta intraprende la sua narrazione col dire che una volta il suddetto pastore era assai mesto e dolente, per essergli morte tutte le api, onde, non trovando alcuna ragione per ispiegare tale castigo, si rivolse alla madre Cirene, per sapere la causa di tanti mali e per rimproverarla della sua noncuranza verso il figlio, a cui ella, fin dallà nascita, avea predetto un lieto avvenire. La ninfa allora, commossa, lo inviò da Proteo, un mostro marino che abitava in una grotta, presso l'isola di Scarpanto nell'Egeo, e gli diede anche alcuni ammaestramenti intorno al modo come dovesse fare per conoscere la verità.

Il giovane obbedì, e, ritrovato Proteo, lo mise alle strette, finchè non gli rivelò il segreto delle sventure che lo affliggevano. Così venne a sapere come egli, un tempo, fosse stato causa della morte di Euridice, virtuosa moglie

di Orfeo, altro figlio di Apollo e della ninfa Calliope, e come, per questo, il dio fosse sdegnato contro di lui, vendicaudosi a quel modo.

Tale racconto è compreso tra i versi 150° e 558° del poema di Virgilio, che qui tradurremo alla meglio. Proteo, dunque, così incomincia:

« La vendetta di qualche nume certo ti perseguita, e ora paghi la pena di un grave delitto: Orfeo, per nessuna sua colpa divenuto infelice, impreca vendetta contro di te ed infuria atrocemente per essergli stata rapita la sposa. La povera fanciulla, per sfuggire alla tua persecuzione, si diede a correre a precipizio lungo la riva di un fiume, e, non vedendo davanti a sè uno smisurato serpente, che stava nascosto tra l'erba, lo pestò con un piede, che fu avvelenato da un suo morso, e ne seguì tosto la morte.

Per questo le Driadi, sue compagne, riempirono i monti e iboschi di alti clamori, e ne piansero le rupi di Rodope e le balze del Pangeo, non che la Tracia sacra a Marte, i Geti, l'Ebro e la regione dell'Attica.

Orfeo cercava di lenire il suo immenso dolore, cantando sempre di lei su la cetra, sia al nascere che al cader del giorno. Inoltre penetrò nelle caverne del monte Tenaro, che formano l'ingresso al terribile Dite, ne attraversò la foresta, dall'aspetto fosco e pauroso, e si presentò al tremendo Plutone, che insieme con gli Dei Mani ed altri orridi spettri abitano nei luoghi infernali, ignari di ogni senso di pietà.

Frattanto, commosse dal suo canto, le vanescenti ombre dell'Erebo si affollavano intorno a lui, come migliaia di uccelli, quando vanno ad appollaiàrsi nelle selve, appena viene la sera, o l'inverno sferza la pioggia giù dai monti. Erano madri e mariti, simulacri di magnanimi eroi, giovinetti e fanciulle nubili, giacenti insieme con efebi sui roghi, collocati davanti agli occhi dei genitori, e ivi stavano circondati da un nero limo, pieno di canne contorte, non che da un'orrida palude, dall'onda immota, cui lo Stige per nove volte cinge tutta d'intorno.

Stupirono, ai dolci lamenti di Orfeo, le stesse caverne e i tortuosi laberinti del Tartaro, e si placarono le Eumenidi, dai capelli formati da serpentelli. Cerbero sospese i suoi latrati, e, per il contrario vento, si arrestò il cerchio della ruota d'Issione.

Accontentato, Orfeo conduceva seco di nuovo su la terra la diletta sposa Euridice, che lo seguiva a breve distanza, allorchè un'improvvisa pazzia s'impossessò dell'incauto amante, degno piuttosto di commiserazione, se gli Dei Mani fossero suscettibili di pietà. Proserpina, moglie di Plutone, gli aveva imposto la dura condizione di non volgersi indietro a guardare la sposa, finchè non fosse uscito fuori

dell'inferno. Ma egli, a un certo punto, temette che Euridice non lo seguisse, e, proprio quando era prossimo a raggiungere la desiata meta, dimentico della promessa, si voltò a guardarla.

In questo mentre, un triplice fragore rimbombò nell'Averno: il patto era stato violato, ed Euridice ritornava tra le ombre, gridando: « Chi ha perduto entrambi, o Orfeo? Che è tutto questo terrore che mi spinge di nuovo indietro? Ecco che mi si coprono gli occhi di un fitto velo: i fati voglion così, addio! Sono di nuovo trasportata giù, circondata da fosche tenebre, e invano ti tendo le braccia, non essendo più tua ».

Ciò detto, disparve come fumo che si disperde nell'aria, nè più vide lui che, brancolando, inutilmente si sforzava di parlarle, e che invano tentava di raggiungerla, non abbracciando che le ombre. Per giunta, Caronte, il nocchiero della barchetta, si rifiutò di traghettarlo una seconda volta, e Orfeo rimase a lamentarsi seco stesso. Si racconta ch'egli, per sette lunghi mesi, continuamente la piangesse, sotto un'alta rupe, presso le acque del solitario Strimone, e pietosamente si lamentasse sotto i freddi antri, mansuefacendo le tigri e inducendo le querce a seguirlo, col suo canto. Allo stesso modo che l'usignuolo, rammaricandosi all'ombra d'un fronzuto pioppo, piange dì e notte i figli perduti, che, ancora implumi, un crudele bifolco gli rapì, tale egli, internandosi nei boschi solitari, prorompeva in lagrimevoli accenti, e riempiva di tristezza i luoghi d'intorno, rinnovando ad ogni passo il suo flebile canto.

Nessun amore, nessun connubio, riuscì più a addolcire il suo cuore, e solo percorreva i ghiacci iperborei, il nevoso Tanai e i campi sempre coperti dal gelo rifeo, lamentandosi del ratto di Euridice e dei vani favori del crudele Plutone. Così, per aver disprezzato il matrimonio con le fanciulle Ciconie, le madri di queste, un giorno, mentre celebravano le feste di Bacco, tra le orgie notturne, si scagliarono addosso al misero Orfeo, lo dilaniarono e ne dispersero le membra pei campi. E anche allora il capo, staccato dal candido collo, mentre era trasportato via dalla corrente dell'Ebro, invocava Euridice, mormorando ' O misera Euridice ', il cui nome ripetevan le rive, echeggiando su le acque del fiume ».

Fin qui Virgilio. Ovidio, però, dopo di aver detto queste stesse cose, ma più diffusamente, trattenendosi in ispecial modo su la discesa di Orfeo all'inferno, prosegue a narrarci le avventure di lui, quando, cioè, si rifugiò sul monte Rodope, riferendoci anche le storie dei vari miti, che formavano il soggetto dei canti del tracio vate.

Ma noi non ripeteremo tutto questo, e ci limiteremo soltanto alla descrizione della scena della orribile morte d'Orfeo

e al racconto dei castighi, che il dio Bacco inflisse alle Menadi, per aver straziate le membra del suo sacerdote: cose che formano il contenuto dei versi 1-43 dell'XI libro. Cediamo, però, la parola a Giuseppe Brambilla, che tradusse la meravigliosa poesia delle *Metamorfosi* in eleganti versi sciolti:

Mentre le belve, le foreste, i sassi,
Queste cose cantando, il Tracio vate
Dietro si mena, le Ciconie donne,
Il sen baccante di ferine pelli
Ricoperto, dal vertice d'un colle
Adocchiâr lui che alle vibrate fila
Il canto sposa. Sciorinando a' venti
Una di lor le chiome: ‘ Ecco, ecco, grida,
Colui che ne dispregia ', e nella bocca
Melodïosa del febeo cantore
Il suo tirso avventò; che per le foglie,
Ond'era avvolto, illividì la cute
Senza far piaga. La seconda trasse
Un ciotto; che, volando, all'armonia
Del canto e della cetra intenerito,
Gli giacque a' piedi, come que' ch'invoca
Perdòno all'empio insolentir; ma questo
Cresce e trasmoda; una briaca Erinni
Tiene il campo. La musica dolcezza
Avria de' teli nondimen racqueto
Il tempestar; ma clamorose voci,
Timpani e man percosse ed ululati
Bacchici e suon di Berecentii corni
Così la soverchiarono, che i sassi
Bebbero al fin del non udito vate
Il sangue. A lui le Menadi d'intorno
Dileguarono prima il glorïoso
Spettacolo degli angui e degli uccelli
E delle fiere, ancor maravigliate
Dell'armonia vocal; poi con le mani
Insanguinate gli s'adunan contro
Siccome uccelli al pipistrel che han visto
Alcuna volta svolazzar di giorno,
O come nel costrutto anfiteatro
Sogliono i veltri uscir addosso al cervo
Che nell'arena depredato e morto
È sul mattin; lasciando i verdi tirsi
A tal uopo non fatti. E chi saetta

Glebe, chi rami dalla pianta svelti,
Chi ciottoli. E perchè l'armi al furore
Non manchino, il terren coll'insolcato
Vomere a caso dirompeano i bovi
O il richiedevan con la vanga aitanti
Villan, sudando la futura vita;
I quali, all'apparir della gran turba,
Fuggirono, lasciando i rusticali
Arnesi; e qua e là giacquero sparsi
Per le vote campagne i gravi rastri
Le lunghe marre e i sarchi. A queste offese
Dieder di piglio le Baccanti; e, messi
A morte i buoi dal minaccevol corno,
Fêr impeto sul vate; e l'infelice,
Che lor tende le mani ed il facondo
Parlar discioglie invan la prima volta,
Martìrano così, che per la bocca,
Alle fiere ed ai sassi armonïosa,
Egli esala nell'aere lo spirto.
Te pianse, Orfeo, degli animai terrestri
Te de' pennuti la famiglia, i boschi
A mozzo crin seguaci al tuo concento
Ed i duri macigni; i fiumi stessi
Crebber del proprio pianto; e fûr vedute
Le Naiadi e le Driadi a capelli
Sciolti prendere il bruno. I lanïati
Membri giaccion qua e là; l'Ebro travolse
Seco il capo e la cetra; e questa, intanto
Che discende per l'acque, oh meraviglia!
Flebilmente si duole e flebilmente
La lingua esangue mormora; la sponda
Flebil eco risponde. Al mar cadute,
Lasciano il patrio fiume e su la riva
Di Lesbo Metinnéa trovano pace.
Al teschio, che di flutti rugiadoso
Si giace peregrin su quelle sabbie,
Corre una serpe; ma vi giunge Apollo,
E lei, che stava per usarvi il morso,
Distorna; e la gran bocca spalancata
Ne irrigidisce di marmorea tempra.
L'ombra del vate andò sotterra; i luoghi
Già visti riconobbe e per li campi
De' pii cercando Euridice, trovolla
E l'abbracciò cupidamente. Allora
Va di pari con essa o la precede

O ne ricalca l'orme; e si quïeta
Securo omai nel vagheggiato aspetto.
Del sacerdote, che perdè, Liéo
Si dolse, e non soffrendo invendicata
L'opra malvagia, nelle selve i piedi
All'Edonide madri, onde compiuta
Venne, interrò, slungandone le dita
Sì, che dove inseguendo erano giunte
Bucò ciascuna il suol d'acute barbe.
E siccome l'uccel, che diè ne' lacci,
Onde l'astuto cacciator l'inganna,
Accorgendosi avvinto, si dibatte
E più strigne il calappio ad ogni scossa.
Tal delle donne radicate ognuna
Invan pugna a fuggir; chè delle glebe
Non s'arrende il vinciglio, ed è nïente
De' suoi tratti e sobbalzi. E, mentre i piedi
Le dita e l'ugne a ricercar s'inchina,
Mira il cortice alzarsi in su i puliti
Fúsoli, e mesta batte l'anca; un tronco
Riceve i colpi; si fan tronco, ad una,
E petto e spalle; nè del ver si gabba
Chi vede i rami nelle sparte braccia.

A questo punto finisce anche il racconto del grande lirico latino, a cui facciamo seguire alcune osservazioni. Francesco Ribezzo, che, in un suo acuto saggio di mitologia comparata, su *La discesa di Orfeo all' inferno e la liberazione di Euridice* [1], s'è occupato di proposito delle vicende di tal mito nella tradizione classica, afferma che ambedue i grandi poeti romani non han fatto altro che raccogliere le varie tradizioni, che intorno ad Orfeo correvano a quei tempi, dar loro un nesso logico e colorirle meravigliosamente con la potenza della loro fantasia.

La narrazione ovidiana, egli dice, pare più immediatamente attinta, come in generale tutte le *Metamorfosi*, da fonti genuine della letteratura greca, e, per quanto fiorita nella narrazione e raffinata nei particolari, essa serba anche meglio la fisonomia popolare della leggenda, che trova un

---

[1] Napoli, Giannini, 1901, pp. 9 sgg.

riscontro più spiccato nella storiella indiana di Ruru e Pramadvarâ, contenuta nel *Mahâbhârata*.

Il sullodato studioso, inoltre, osserva che Ovidio incomincia la sua narrazione con l'episodio di un infausto imeneo, e perciò fa notare come la parola « nupta » del testo non debba prendersi nel senso di « uxor » sibbene nel senso della νύμφη greca. Ciò, egli dice, è confermato dalla presenza di Imene, che viene da un'altra festa di nozze, cioè quella di Ifi e Jante, non che dalle rituali cerimonie che si celebrano al suo arrivo, e dalle parole « exitus auspicio gravior », in cui l'auspicio e l'esito non si possono riferire ad altro che alle nozze, le quali si dovevano celebrare.

Ma anche Virgilio attinse da autori greci, e in ispecial modo da Fileta, che pel primo ci narrò la favola di Aristeo, il prototipo degli allevatori di api.

Tra gli scrittori greci più antichi, presso i quali si serbano tracce della leggenda, il Ribezzo cita Euripide, che conosceva di già la discesa di Orfeo all'inferno ed il fascino della sua lira su le inesorabili divinità del mondo delle ombre. Anche Platone, egli dice, piacevoleggia ironicamente sul mito d'Orfeo, giacchè la figura di questo cantore mitico pare non gli andasse tanto a genio.

Quegli poi, che trattò realmente della discesa all'inferno di Orfeo, come mostra un frammento riportato da Ateneo, fu Ermesianatte di Colofone, elegiaco alessandrino, vissuto nei primi decenni del secolo terzo a. C. [1]. A quel che si ricava dalla versione di quest'ultimo, non che dal cenno di Euripide, Orfeo trasse realmente la sposa dall'inferno, cosa a cui contraddice Platone.

Comincia così ad aversi tra questo e la versione platonica una certa oscillazione, una dualità, per cui, secondo alcuni ad Orfeo riusciva di ricondurre in vita la sposa, secondo altri il tentativo riusciva per pochi istanti e poi fal-

---

[1] Cfr. su di lui C. CESSI, *La poesia ellenistica*, Bari, Laterza, 1912, pp. 187-93, dove è pur riferito un frammento di Fanocle, altro elegiaco alessandrino, sulla morte di Orfeo.

liva. Gli scrittori posteriori rispecchiano questa diversità e pare che dipendano da due correnti distinte [1].

Ora il nostro compito è di mostrare appunto come, anche attraverso i secoli della letteratura italiana, tutto questo materiale sia stato variamente adoperato dai poeti drammatici, e di rilevare quali mutamenti e quali aggiunzioni vi abbiano essi apportato, allo scopo di ottenere un migliore effetto nelle rappresentazioni sceniche.

I.

" L'Orfeo " del Poliziano.

1. Origine del dramma profano ed A. P. — 2. La favola dell' *Orfeo* e sue fonti. — 3. Originalità del P.

1. La gentile leggenda del mite cantore di Tracia segna, come bene afferma il Carrara, [2] della sua impronta classica due momenti solenni della nostra storia teatrale. Per essa, in fatti, i modi della sacra rappresentazione si volgono alla materia profana e al profano diletto, e per essa le storie dei pastorelli dolenti, divenute ormai tediose nelle convenzionali favole pastorali del sec. XVI, trovano nuova vita e fortuna, per l'unione con la musica nel seducente mondo dei suoni, cui pare che la idealità loro meglio si confaccia.

A tutti è noto, come, prima del sorgere dell'Umanesimo, il teatro si fosse rifugiato nelle chiese o in altri luoghi, attinenti al culto, quali eran quelli destinati alle radunanze delle congregazioni religiose. Si soleva talvolta farlo anche nelle piazze, in occasione di qualche festa popolare, ma l'argomento delle rappresentazioni era sempre sacro, tolto dall' *Antico* o dal *Nuovo Testamento*, non che dalle vite dei

---

[1] F. Ribezzo, *Op. cit.*, pp. 12 e sgg.

[2] *La poesia pastorale* (« Storia dei generi letterarii »), Milano Vallardi, 1905, p. 387.

santi ecc. Esse, dunque, cominciavano e finivano quasi costantemente con l'apparire d'un angelo, che da principio dava l'annuncio dell'argomento, e alla fine inculcava la morale della rappresentazione.

Ma, con l'avvento dell'Umanesimo, un alito di vita nuova percorse fin le più intime fibre della società di quei tempi, dissipando le ultime nebbie dei terrori religiosi del Medio Evo. L'indefesso studio sui classici, latini e greci, incominciato dai grandi del '300 e continuato dai loro seguaci, nel periodo del Rinascimento, fece ridivenire le lettere umane, come erano chiamate un tempo " humaniores litterae ", e fece, in certo modo, rifiorire la civiltà greco-latina, il cui spirito e la cui morale epicurea penetrò nei cuori, paganizzandoli di bel nuovo.

L'ascetismo medioevale, dunque, fu bandito dapertutto, e con l'ascetismo fu pure bandito il principio della mortificazione cristiana dei bassi appetiti, sicchè il lusso e la voluttà si impadronì di ogni classe di cittadini, e, a poco a poco, penetrò finanche nelle corti dei pontefici e dei cardinali.

2. Fu in questo tempo appunto, che avvenne una vera rivoluzione anche per il teatro, specchio fedele delle condizioni dei tempi, per opera del Poliziano. Questi, nel 1471, diciassettenne appena, ma già in fama di dotto, fu invitato, per mezzo del suo amico Baccio Fiorentino, cioè Bartolommeo Ugolini, uomo di corte, improvvisatore e cantore di strambotti [1], dal cardinale Francesco Gonzaga di Mantova, allora di passaggio per Firenze, a comporre una qualche cosa, per festeggiare le nozze di Galeazzo Sforza con Bona di Savoia. L'omerico giovanetto, come era allora chiamato dai dotti, già artefice di graziosi epigrammi latini e traduttore dell' *Iliade* d'Omero in eleganti esametri, interprete del gusto del suo eminente signore e piena la mente di reminiscenze classiche, pensò di prendere il soggetto dalla mitologia pagana, e pel primo si servì per un'opera dram-

---

[1] I. Del Lungo, *Florentia*, Firenze, Barbèra, 1897, pp. 314 e sgg.

mati a della pietosa storia di Orfeo e di Euridice, togliendola in tutt'i suoi particolari da Virgilio e da Ovidio.

Egli, però, non essendosi ancora a quei tempi bene sviluppato il dramma, la intitolò *Fabula d'Orfeo*, da recitarsi a simiglianza delle sacre rappresentazioni [1].

« Che da questa favola », scrive V. Rossi [2], « il Poliziano facesse scaturire il dramma, non consentivano nè il costume del tempo, nè l'ingegno di lui; ne trasse invece alcuni pezzi di lirica, che inquadrò nel modulo delle Sacre Rappresentazioni. L'amore di Aristeo per Euridice, confessato in eleganti terzetti al pastore Mopso, in sul principio dello spettacolo, ha la sua lirica manifestazione in una soave ballata, che l'innamorato canta, e Mopso accompagna con la zampogna. Lirici sono i lamenti e le preghiere d'Orfeo, come anche le sue imprecazioni contro il femminile consorzio. È lirica, e della più mossa che vanti la nostra letteratura, il coro delle Baccanti, ebbre di sangue e di vino, che chiude la festa.

Questi tre punti culminanti sono rannodati tra loro da alcune brevi scene a dialogo, nelle quali l'azione è più spesso narrata che rappresentata. Ond'è che all'*Orfeo* manca quello svolgersi dell'azione sotto gli occhi dello spettatore, come si operava anche nelle Rappresentazioni sacre ».

Fu dunque molto più tardi, checchè ne dica il p. Ireneo Affò nelle sue osservazioni intorno all'*Orfeo* [3], che Antonio Tebaldeo, il noto rimatore ferrarese della scuola lirica cortigiana del quattrocento ed umanista, come si rileva da un codice [4], ebbe a ridurre la *Representazione de Orfeo e de Euridice* del Poliziano in una *Orphei tragoedia*, dividendola in cinque atti, i quali, coi loro sottotitoli: « pastorizio, ninfale, heroico,

[1] A. D'ANCONA, *Origini del teatro in Italia*, Milano, Treves, 1877, pp. 194 e sgg.

[2] *Il Quattrocento*, Milano, Vallardi, p. 256.

[3] A. AMBROGINI, *Le Stanze, l'Orfeo e le rime*, rivedute e commentate da G. CARDUCCI, Firenze, Barbèra, 1863, p. 465.

[4] I. DEL LUNGO, *Op. cit.*, pp. 348-49.

necromantico e bacchanale » attestano l'intenzione umanistica dell'autore.

Nei tempi anteriori al Trissino, afferma l'eruditissimo Quadrio[1], non si ardirono gli scrittori di rappresentazioni teatrali d'intitolarle « tragedie », ma o col nome di « rappresentazioni », semplicemente, o, secondo le varie fonti dond'erano tratte, davano loro diversi nomi. Così, se si prendevano dal *Vecchio Testamento*, si dicevano « figure », e se dal *Nuovo* si chiamavano « vangeli »; se si traevano dai misteri della religione cristiana, si dicevano lo stesso « misteri » e se dalla vita dei santi « esempi »; se poi si rappresentava la vita intera di un santo, aveva nome « istoria » o anche « spettacolo ». Tali nomi però non sempre si scrivevano su i frontespizi, dove ordinariamente, o si metteva quello di « Rappresentazione », ovvero quello di « Festa ». Inoltre il contenuto non era diviso in atti o scene, il che formava il primo difetto per la recita, ma si rappresentava diviso in giornate e intramezzato da giostre e tornei.

E Leone Allacci, nella sua *Drammaturgia*[2], così scrive: « Benchè nel frontespizio di una impressione antica, che va senza il luogo e senza l'anno dell'edizione, si legga *La rappresentazione della favola d'Orfeo*, nondimeno la parola « rappresentazione » noi la stimiamo aggiunta dallo stampatore, perchè nelle altre edizioni non si legge, e specialmente in quella di Vinegia del 1524, dove, infine, si dice: « Finita la Giostra di Giuliano dei Medici e la Fabula d'Orfeo, ecc. ». Così lasciò scritto anche il Crescimbeni nei suoi *Commentarii della volgare poesia*[3].

Ma, checchessia di ciò, perchè non spetta a noi l'assodarlo, è certo che l'*Orfeo* segna un punto importante nella storia del teatro italiano, giacchè, ripetiamo, per esso vi si introdussero gli argomenti profani, ed, essendo stata

[1] *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739, vol. III, c. IV.

[2] Venezia, Pasquali, 1755: v. sotto la voce « Orfeo ».

[3] I, p. 282.

la favola recitata nella corte di Mantova, quando Francesco Gonzaga, creato cardinale, vi faceva solenne ingresso, esso teatro incominciò a togliersi alle chiese, e si introdusse nelle corti, dove trovò terreno più propizio pel suo sviluppo, sebbene si desse ad imitare la forma classica, allontanandosi dalla popolare.

3. Ed ora facciamoci ad esaminare un po' più minutamente la *Fabula*.

La favola di Orfeo, scrive il Carducci [1], di cui si servì il Poliziano, per l'occasione di cui abbiamo sopra discorso, fu derivata quasi letteralmente per molta parte da Virgilio e da Ovidio, tutta imitazione di Teocrito e di Mosco. Nè ciò deve far meraviglia, data la grande ristrettezza del tempo (due giorni appena), in cui il poeta dovette buttarla giù quasi d'un fiato.

La tela della favola ci viene brevemente narrata nel prologo, premesso alla rappresentazione. « Un pastore dell'Arcadia, a nome Aristeo, figlio d'Apollo e della ninfa Cirene, fu preso da folle amore per una donzella, chiamata Euridice, che era moglie di Orfeo, anch'egli nato da Apollo, mescolatosi in amore con la musa Calliope. Ora avvenne che costui, vedendola un giorno passeggiare sola su le rive del fiume Ebro, la inseguisse, costringendola a correre per luoghi infestati da rettili velenosi. Di fatto una biscia, nascosta tra l'erba, essendo stata calpestata, le vibrò un terribile morso, per cui la giovinetta morì immediatamente. Orfeo, saputo ciò e non potendo darsi pace, volle scendere fin nel tenebroso Averno, allo scopo di impietosire col suo canto il re dell'inferno e indurlo a restituirgliela. Messosi in cammino, giunse alla reggia di Plutone, e, dopo d'aver ammansito Cerbero, comparve davanti al terribile dominatore degli abissi, intuonando un canto così tenero da destare in tutti la compassione, finanche nella regina Proserpina. Questa allora, commossa, indusse il marito a restituire la sposa ad Orfeo, a patto però che non si voltasse indietro

[1] G. Carducci, *Op. cit.*, p. 109.

a rimirarla, finchè non giungesse su la terra. L'innamorato arcade acconsentì, ma, per la ardente brama di rivedere la sua Euridice, venne meno alla promessa, e la sposa gli fu novellamente tolta e ricacciata nel Tartaro. Così Orfeo, perduta ogni speranza di riaverla, ne impazzisce, e comincia ad inveire contro l'amore e le donne, le quali si vendicano, facendolo a brani e offrendolo in sacrifizio a Dioniso ».

Tutto questo racconto, come evidentemente appare, è contenuto nel libro IV delle *Georgiche* (vv. 457-527) e nei libri X e XI delle *Metamorfosi* (1-82, 1-43). Il prologo viene recitato da Mercurio, e qui appunto consiste una prima ardita innovazione del Poliziano. Mentre, in fatto, nelle Sacre Rappresentazioni il prologo era recitato sempre da un angelo, egli, per mantenersi coerente alla sua concezione classica, introdusse in suo luogo un semidio, il messaggiero degli dei.

Un'altra innovazione il Poliziano l'apportò nella dipintura delle scene: egli sostituì l'Averno pagano all'inferno cristiano. Di modo che non si vide più questo luogo, come un carcere tenebroso, pieno di fuoco e popolato di demoni e di dannati, come l'aveva dipinto l'Orcagna e rappresentato l'Alighieri, sibbene come un regno, abbellito di siti amenissimi, che formavano i famosi Campi Elisi, dove abitavano numi e dive, e passeggiavano fanciulle bellissime, rapite da Plutone. Così anche ripopolò di ninfe, driadi e oreadi, i monti e le selve, cosa inusitata a quei tempi, poichè i furori religiosi del Medio Evo avevano spazzato via queste gentili abitatrici dei laghi e dei fiumi, ed avevano seminato dapertutto cenobi e conventi, che accrescevano la mestizia di quei luoghi deserti [1].

Seguendo il rifacimento tebaldeano della *Favola*, divisa in atti, noi osserviamo che le scene del I a. sono state inventate di sana pianta dall'A., poichè Virgilio ed Ovidio non parlano affatto di queste prime avventure di Aristeo, tranne qualche lontano accenno. Dette scene sono quelle,

---

[1] G. Carducci, *Opere*, Bologna, Zanichelli, vol. XIX, p. 261.

che il Carducci, come innanzi abbiamo notato, disse fatte ad imitazione degl'idillii di Teocrito e di Mosco. Ma pare che, senza ricorrere a questi poeti greci, noi possiamo bene affermare che la condotta della rappresentazione del I atto è anch'essa derivata da Virgilio. Di fatto la materia dei dialoghi è similissima alla VII e all' VIII egloga del poeta mantovano, con un semplice scambio di nomi. Mentre nell' *Orfeo* i pastori si chiamano Aristeo, Mopso e Tirsi, nelle accennate egloghe hanno i nomi di Melibeo, Dafni, Tirsi e Coridone. Inoltre, se bene si nota, nell'egloga VII (vv. 1-20), si svolge un dialogo tra Dafni e Melibeo, il quale, nel raccogliere il gregge, si accorge di aver smarrito un capro, e ne va in cerca. Ma tosto viene rassicurato del ritrovamento dal compagno, il quale lo invita a sedersi alquanto vicino a lui, per ascoltare i canti di due pastori, che dovevano avere una gara tra loro [1]. E anche nell' *Orfeo* appunto si narra del vecchio pastore Mopso, il quale andava in cerca di una vitella smarrita, e s'imbatte in Aristeo, che, mandato un suo garzoncello a ritrovarla, invita il compagno ad adagiarsi un po' accanto a lui, sotto l'ombra di una quercia, perchè ascoltasse i suoi amorosi affanni e lo confortasse coi suoi consigli (vv. 17-25).

Dippiù, nell'egloga VIII, il poeta latino ci fa ascoltare i dolorosi sospiri del pastore Damone, il quale si lamenta con Alfesibeo che la sua bella Nisa si era data ad un altro, e impreca contro la durezza del suo cuore (vv. 17-63); ed anche nell' *Orfeo* assistiamo ai dolorosi accenti di Aristeo, che si lamenta delle ripulse della bella Euridice, espressi con una dolcissima ballata (vv. 54-84). Anzi nei primi due versi della ballata, ossia nella ripresa:

---

[1] Quest'egloga, a sua volta, è stata scritta ad imitazione del I idillio di Teocrito, dove si narra anche del pastore Tirsi, il quale invita un capraio ad adagiarsi insieme con lui sotto l'ombra di un fronzuto albero, e poi prende a cantare dell'infelice amore di Dafni, il quale viene confortato da Mercurio.

Udite, selve, mie dolci parole,
Poichè la ninfa mia udir non vole,

pare sia imitato il ritornello virgiliano:

Incipe maenalios mecum, mea tibia, versus,

con cui il pastore Damone si rivolge alle selve, per confortarsi dell'abbandono della bella Nisa.

L'unica scena, che può dirsi imitata da Teocrito, è quella compresa nei versi 125-137, che comincia così:

Non mi fuggir, donzella,
Ch' i' ti son tanto amico,
E che più t'amo che la vita e il core,

dove Aristeo cerca di persuadere Euridice ad arrendersi al suo amore. La situazione pare sia tratta dall'idillio III del poeta siracusano, dove, per la stessa ragione, un capraio insegue una fanciulla, a nome Amarilli.

A proposito di questa scena, che il Tebaldeo ha messo al principio del II a. noi facciamo notare, ch'essa starebbe meglio alla fine del I. E ciò per una ragione logica, ossia per dare il tempo necessario allo volgersi dell'inseguimento di Euridice, da parte di Aristeo, alla conseguente sua morte, che certo non dovette essere subitanea, e al rinvenimento delle compagne dallo stupore. Di modo che il II a. incomincerebbe con l'annunzio della sventura, portato alle altre ninfe da una compagna di Euridice, seguita poi dal coro delle Driadi; altrimenti, ponendo la scena dell'inseguimento anche al principio del II a., sembrerebbe una cosa troppo affrettata e assurda, che cioè Euridice contemporaneamente viene inseguita, si dà alla fuga, è morsicata dal serpe, muore, e subito ne hanno notizia le Driadi, che escono su la scena ad avvertirne lo sposo.

Ad ogni modo, la divisione in atti, così com'è, pare del tutto arbitraria, e sembra sia stata fatta, tenendo conto della lunghezza più o meno ampia di ciascun atto, senza un criterio logico, il che conferma la credenza che tale partizione non sia stata opera del Poliziano.

Il III a. poi si aprirebbe con un' alcaica latina, che Orfeo, ignaro ancora della sventura che l'avea colpito, canta in onore di Ercole I d'Este a Ferrara.

Ma una ninfa, che l'avea veduto da lontano, gli corre incontro, e, tutta ansante, gli comunica la triste novella della morte della sua sposa, con queste parole (III, 201-6):

> Crudel novella ti riporto, Orfeo,
> Che tua ninfa bellissima è defunta;
> Ella fuggiva l'amante Aristeo,
> Ma, quando fu sopra la riva giunta,
> Da un serpente velenoso e reo,
> Ch' era tra l'erbe e i fior, nel piè fu punta.

Ora tali versi, come è chiaro, non sono altro che un ampliamento dei seguenti esametri di Virgilio (*Georg.* IV, 453 sgg.):

> . . . . . Dum te fugeret per flumina praeceps,
> Immanem ante pedes hidrum moritura puella,
> Servantem ripas, alta non vidit in herba.

Allora Orfeo, per l' intenso dolore, cessa dall' allegro canto e prorompe in disperati accenti, così esprimendosi:

> Ora piangiamo, o sconsolata lira,
> Chè più non ci convien l'usato canto;
> Piangiam, mentre che 'l ciel ne' poli aggira
> E Filomena ceda al nostro pianto.

Anche questi altri versi evidentemente non sono altro che una sintesi dei noti esametri 464-520 delle *Georgiche*, come si può rilevare dal paragone, che il poeta fa del dolore di Orfeo con quello dell' usignuolo, a cui sono stati rapiti i dolci nati. Ecco come si esprime il poeta mantovano (*Georg.* IV, 511-25):

> Qualis populea moerens Philomela sub umbra
> Amissos quaeritur foetus, quos durus arator
> Observans nido implumes detraxit, at illa
> Flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
> Integrat, et maestis late loca questibus implet, ecc.

Inoltre, al principio del IV a. il poeta ha drammatizzato più specificatamente la narrazione racchiusa negli esametri 471-484 del citato libro di Virgilio, mentre il contenuto dei vv. 281-320 non è altro che una fedele, direi quasi, letterale imitazione degli esametri 17-36 del libro X delle *Metamorfosi.* Di fatto il Poliziano, per commuovere Plutone e la sua corte, mette in bocca ad Orfeo, giunto all'inferno, questa preghiera (IV, 281-8):

O regnatori a tutte quelle genti,
Ch'hanno perduto la superna luce;
Ai qual discende ciò che gli elementi
Ciò che natura sotto 'l ciel produce....
Udite la ragion de' miei lamenti.
Crudele Amor de' nostri passi è duce;
Non per Cerber legar fo questa via;
Ma solamente per la donna mia, ecc.

E Ovidio dice (X, 17-23);

O positi sub terra numina mundi,
In quem recidimus, quicquid mortale creamur,
Si licet, et falsi positis ambagibus oris,
Vera loqui sinitis; non huc, ut opaca viderem
Tartara, descendi; nec uti villosa colubris
Terna Medusaei vincirem guttura monstri:
Causa viae coniunx est, ecc.

Il resto poi del IV a. è una larga parafrasi degli esametri 46-8 del suddetto libro di Ovidio:

. . . . . Nec regia coniunx
Sustinet oranti, nec qui regit ima, negare,
Euridicemque vocant.

In ultimo nei vv. 341-359 del Poliziano ritroviamo un'altra volta Virgilio, seguìto dal nostro Autore, il quale ha potentemente drammatizzato gli esametri 494-503 del IV delle *Georgiche.* Così anche l'inizio del V a. (vv. 360-389), dove Orfeo impreca contro le donne, non è altro che un ampliamento del verso 516 del poeta mantovano:

Nulla Venus, nullique animum flexere hymenaei.

Il resto, infine, del V a. è narrato negli esametri 6-43 del libro XI delle *Metamorfosi*, in cui si racconta come Orfeo fosse ucciso dalle Baccanti, il suo corpo fatto a brani e le sue membra sparse pei campi, e come la sua testa, staccata dal busto, fosse stata gittata nel fiume Ebro (oggi Maritza) e approdasse all'isola di Lesbo, culla di poeti.

3. Queste dunque sono le fonti, di cui si servì il Poliziano per la sua *Favola d'Orfeo* [1]. « Essa », scrive V. Rossi, « aveva avuto nell'antichità poeti, quali Ovidio e Virgilio, nè l'Ambrogini era uomo da ignorarli o trascurarli. Se non che, mentre di solito, nel Quattrocento, l'imitazione dei modelli antichi inceppa il libero fluire del verso italiano, e l è palese il tremolare della mano che li vien ricalcando, il Poliziano invece, nelle preghiere del trace cantore a Plutone e a Proserpina, imita anzi traduce Ovidio » [2].

Bisogna notare, però, che l'imitazione dei sullodati classici, da parte del Poliziano, non è un'imitazione pedestre, servile, nè è da biasimarsi, negando la sua originalità e la potenza creatrice del suo genio, poichè, nei periodi d'arte riflessa, gli studiosi educano le loro facoltà, oltre che nello studio della natura, anche in quello dei grandi esemplari: gli artisti trasportano nelle loro opere episodi, situazioni, caratteri altrui, e si valgono d'immagini e mezzi d'espressione, adoperati da altri.

Se si eccettuano i movimenti primitivi dell'arte, tutti gli altri, qual più, qual meno, mostrano tracce di questa imitazione. Così Virgilio imitò Omero, perchè l'ellenismo era troppo entrato nel pensiero romano, che fosse possibile non sentirne l'efficacia. Ma con questo non è meno grande dell'epico greco: eminentemente romano è il carattere della sua epopea e profondamente originale ne è lo spirito e lo stile.

Di Dante che attinge moltissime concezioni dal suo duca e maestro, e pur rimane sempre originale, dice D. Com-

---

[1] Anche il PONTANO nel suo poemetto *Urania*, parlando della costellazione della « Lira », accenna alla favola di Orfeo e di Euridice, ma non si può considerare come una fonte della tragedia del nostro A.

[2] *Il Quattrocento* cit., pp. 257 sgg.

paretti[1]: « Nulla vi ha che sia a lui tanto estranea, quanto l'imitazione... Gli uomini di questa tempra non possono imitare, e anche quando vogliono imitare, creano ». Egli toglie, è vero, da altrui il fatto, il concetto grezzo, ma il colorito è sempre diverso, e differente è l'impressione che se ne riceve. Quindi fa male il Littrè, quando nel suo magnifico studio su Dante, istituisce un confronto tra la descrizione della famosa sera dantesca e la notte virgiliana. Nella mente di Dante, il flutto di poesia che la natura gli porta, invece di svolgersi pacificamente come in Virgilio, s'infrange nell'animo di lui, come contro uno scoglio sonoro e ritorna in se stesso. Se, dunque, fra i due poeti vi ha talvolta di comune il soggetto, del tutto diversi sono lo stile e l'arte, come si può vedere da molti tratti.

Così possiamo dire anche del nostro Poliziano, il quale, pur attingendo dai classici la materia del proprio lavoro, tuttavia la rimaneggia qua e là con la sua potente fantasia, in modo da infonderle vita propria e da non perdere la sua originalità, come abbiamo visto abbondantemente per lo innanzi.

II.

" La favola di Orfeo e di Aristeo " di un anonimo.

1. L'*Orfeo* del Poliziano e i suoi imitatori. — 2. La *Favola di Orfeo e di Aristeo* di un anonimo e sue fonti. — 3. Pedestre imitazione del Poliziano. — 4. Dante e l'anonimo.

1. Fin dal principio della sua composizione, pare che il Poliziano non facesse gran conto del suo *Orfeo*; ma, nonostante ch'egli in cuor suo non la stimasse un gran che, tuttavia non potè resistere alle preghiere degli amici, e ne permise la stampa, giustificandosi con una lettera piena di proteste a messer Carlo Canale, suo intimo.

---

[1] *Virgilio nel Medio Evo*, Firenze, Seeber, 1896, vol. I, p. 274.

Intanto la figurazione del mondo idillico, ivi usato, così differente dal reale, e l'armonia carezzevole dei versi, che risuonarono tra lo splendore di sontuosi apparati, dovettero conquidere gli spettatori, e la favola, quasi improvvisata dal giovane diciassettenne, piacque ed ebbe fortuna [1]. Prima della fine del secolo, fu recitata in molte altri parti dell'Italia superiore, e probabilmente, allorchè fu rappresentata in servizio della corte ferrarese, fu da A. Tebaldeo rimaneggiata e divisa in cinque atti, per adattarla ad una foggia più ligia ai drammi classici [2].

In questo frattempo, uscì per le stampe un altro componimento rappresentativo, dal titolo *Fabula de Orpheo et Euridice*, la quale è difficile conoscere, se sia un rifacimento del lavoro del Poliziano, ovvero qualche cosa di originale. Il dubbio parve così forte a Isidoro del Lungo, che ben a ragione distinse l'*Orfeo* del Poliziano dalla suddetta rappresentazione, racconciata, ripulita, addobbata con lusso di mitologia, intervenendo su la scena nientemeno che i centauri [3].

Ma, tra la fine del sec. XV e il principio del XVI, apparve composta su lo stesso mito un'altra favola, o festa, o rappresentazione pastorale che fosse, intitolata *La favola di Orfeo e di Aristeo* da riconnettersi con le altre consimili, di cui abbiamo parlato.

G. Mazzoni, che ne ha curato il testo, afferma ch'essa deriva senza dubbio dal Poliziano, e in qualche parte lo imita puranche, ma è cosa a sè, di più ampio svolgimento, quasi che l'autore volesse gareggiare col glorioso suo predecessore, almeno nella elezione e trattazione scenica della materia. [4] A tal proposito, il sullodato critico aggiunge che, a spiegare tale somiglianza, basta raffrontare la canzone di

---

[1] V. Rossi, *Op. cit.*, p. 258.

[2] V. Rossi, *Op. cit.*, p. 258.

[3] I. del Lungo, *Florentia*, pp. 283 e sgg.

[4] *La favola di Orfeo e di Aristeo festa drammatica del sec. XV*, Firenze, Alfani e Venturi, 1906 (per nozze Alfani-Daneo).

Aristeo, nell' *Orfeo* del Poliziano (vv. 54-84) con quella di Aristeo nel testo in quistione (atto II, vv. 80-96), e la canzone delle Bacchidi di questo (atto III, vv. 248-269) con quella delle Baccanti nell'opera del Poliziano (vv. 370-400). A conferma poi di tutto ciò, cita soltanto il verso 190 dell' *Orfeo*:

Crudel novella ti rapporto, Orfeo,

il quale, dice, ha quasi perfetto riscontro col primo verso del 3° atto dell' anonimo:

Orpheo, io rapporto a te trista novella

Invece, a nostro parere, i riscontri, oltre i già citati, sono moltissimi altri, e si possono contare a bizzeffe; anzi vi s'incontrano dei brani interi, che, tranne la differenza del metro, sono proprio identici. Incominciamone, dunque, ordinatamente la disamina.

2. Nello svolgimento della rappresentazione, l'autore, per mostrare che il suo lavoro è ben altra cosa di quello del Poliziano, non tratta solamente dell'amore di Orfeo per Euridice, ma incomincia « ab ovo », e ci viene narrando tutte le peripezie di Orfeo, Euridice ed Aristeo, servendosi a tal fine, non solo dei versi 317-553 del citato libro IV delle *Georgiche* e dei versi 1-82 del libro X insieme coi versi dell' XI libro delle *Metamorfosi*, ma ancora con quelli di detto libro, dove si parla della punizione inflitta alle Baccanti, per avere ammazzato Orfeo, il che ne rende molto noiosa la lettura.

Il primo atto, dunque, è interamente nuovo, e comincia con un prologo, il cui contenuto però è del tutto differente da quello del Poliziano.

In esso il dio Mercurio non compendia, come di regola, in breve lo svolgimento della favola, ma si dilunga a narrare i varii stupri e adulterî del padre Giove, come racconta Ovidio nel VI libro delle *Metamorfosi* (vv. 103-124). Nel resto poi del I a., con versi angolosi e prosaici, Apollo fa sapere a Mercurio come sedusse la ninfa Cal-

liope, alla quale poi nacque Orfeo, giovane di rara bellezza, e lo esorta a regalare al figlio un bel dono. Mercurio promette di donargli la lira a sette corde, e ambedue si muovono per andare in cerca di lui.

E qui l'autore fa la storia dell'invenzione di questo strumento, avvenuta per una inondazione del Nilo, come appunto riferisce Servio nel commento al verso 464 del IV libro delle *Georgiche*. In ultimo riferisce i magici effetti, che Orfeo ottenne con la sua lira, giusta quanto sappiamo dal X libro delle *Metamorfosi* vv. 86-105, e finalmente racconta dell'innamoramento e delle nozze di Orfeo con Euridice, intermediaria la casta Diana. Termina il primo atto, con un coro di ninfe, che inneggiano ad Imeneo.

Come si vede, tutto questo non era affatto necessario allo svolgimento del dramma, anzi, per la sua forma piuttosto narrativa, genera noia e mal dispone gli spettatori al resto della rappresentazione, tanto più che il dialogo è sciattamente condotto, e gli interlocutori parlano troppo a lungo: cosa contraria alle regole della drammatica.

3. Mentre, però, il primo atto è stato direttamente dal verseggiatore tratto dal racconto di Ovidio, il II° a. invece non è altro che un ampliamento di quello del Poliziano, tranne che, al principio, sono invertite le parti del dialogo. In fatti, nell' *Orfeo* del Poliziano è Mopso che va in cerca di una vitella, e ne domanda ad Aristeo, che riposa all'ombra d'un frondoso faggio; in quello, invece, del rifacitore è Aristeo che rivolge la domanda a Mopso. Il resto prosegue eguale in ambedue, e tutto è lo stesso, salvo che nell'anonimo i pensieri sono diluiti in un numero maggiore di versi, e solamente le parole sono cambiate [1].

---

[1] Cito, ad es., dal Poliziano l'annunzio dato dalla ninfa ad Orfeo della morte della sua Euridice:

> Crudel novella ti rapporto, Orfeo,
> Che tua ninfa bellissima è defunta,
> Ella fuggiva l'amante Aristeo;
> Ma, quando fu sopra la riva giunta,
> Da un serpente velenoso e reo,

Contrariamente poi a quanto afferma il Mazzoni, come innanzi abbiamo riferito, che cioè solo qualche verso ha riscontro con l' *Orfeo*, noi facciamo notare, che in questo II° a. i vv. 70-79 sono tolti di peso dal Poliziano, come anche quelli che seguono (97-105). Tutto il resto del II° a. è imitazione pedestre del Poliziano, tranne le ultime scene che sono nuove. Però, all'ultimo, la parole che Aristeo rivolge ad Euridice per persuaderla a non resistere alle sue brame e che abbiamo citate innanzi, sono le stesse di quelle adoperate dal Poliziano, tranne che in questo sono dette in forma dialogica, e nell'anonimo sono riferite in forma narrativa.

E passiamo al III a. Questo, al principio, presenta delle amplificazioni di alcuni versi del Poliziano (190-221), dove anche si incontrano dei tratti del tutto somiglianti. I dialoghi poi, che avvengono tra Orfeo, Caronte e Plutone, hanno una certa sembianza di originalità, poichè l'autore s'ingegna di parafrasare a modo suo i rispettivi esametri di Ovidio, ma i suoi versi sono aspri e zoppicanti. Se non che al punto, dove si riprende il dialogo tra Euridice ed Orfeo, quando essa viene condotta su la terra, ricomincia la imitazione del Poliziano. Il rimanente del III° a.

Ch' era fra l'erbe e i fior, nel piè fu punta :
E fu tanto potente e crudo il morso,
Che ad un tratto finì la vita e il corso.

Questa bellissima ottava fu riprodotta dall'anonimo in tre terzine, cambiando qualche parola qua e là. Eccole :

Orpheo, io rapporto a te trista novella,
che, fuggendo Aristeo il lascivo amante
morta hè Euridice tua legiadra e bella.
Chè, mentre a quello lei fuggiva avante
era scorso fra l'erba un frigid'angue,
qual maculò le sue tenelle piante.
E sì aspramente per dolor liei langue
de la improvisa e venenosa punta,
che finì il corso, e a un tracto è fata esangue.

A dire il vero, ci sembra uno di quei « Rinaldi », che, sul molo di Napoli, storpiavano le belle ottave del Tasso.

è tutto nuovo, anche per quanto si riferisce alla disposizione delle scene, tranne il canto delle Baccanti, che, come lo stesso prof. Mazzoni ha affermato, poco differisce da quello dell'*Orfeo.* La scena poi, dove si rappresenta l'uccisione del trace cantore, è ridotta in forma narrativa, laddove nel Poliziano è in forma dialogica. Anche qui si incontra qualche somiglianza nei versi. Valga come es. il vs. 354 dell'*Orfeo*: « Ecco quel che l'amor nostro dispreza », stemperato in una terzina dall'anonimo:

> Disse una: Echo colui che ci dispreza
> e biasima le donne, e, cusì dicto,
> gittò il thirso ad Orfeo con molta aspreza.

Col III a. però, cessa l'imitazione del lavoro del Poliziano, perchè questi, avvenuta la catastrofe della morte di Orfeo, pensò bene di por fine con essa alla rappresentazione, secondo le regole classiche della tragedia. Non così il rifacitore. Egli trascina l'azione per altri due atti ancora, seguitando a narrare con stucchevole prolissità i guai, che accaddero ad Aristeo, il quale, per avere inseguito Euridice, era stato causa indiretta della morte di lei e per conseguenza anche delle sventure di Orfeo. Di modo che il IV° a. non fa altro che parafrasare gli esametri 317-553 del IV libro delle *Georgiche,* dove si racconta della mestizia del pastore Aristeo, per la mortalità degli armenti, per la dispersione degli alveari e per la perdita del miele, non che di tanti altri mali, che egli non sapeva a che attribuire. Indi ci parla del consiglio, chiesto da costui alla madre Cirene e della risposta di costei, la quale gli suggerì di recarsi all'isola di Scarpanto e di incatenare Proteo, mostro multiforme e indovino, costringendolo a rivelargli la causa dei suoi malanni. Poi ci fa sapere, come lo sventurato Aristeo, eseguito l'ordine materno e saputa la ragione, per cui era perseguitato dagli dei, torna dalla madre, la quale gl'indica il modo come placar l'ira di Apollo e delle Muse. Così l'atto termina con un coro delle ninfe.

Finalmente il V° a. è tratto dall'XI libro delle *Metamorfosi,* dove, come ho innanzi accennato, si riferiscono i

lamenti di Apollo pel figlio ucciso e si fa parola dei suoi desideri di vendetta. Indi si racconta di ciò che avvenne a un drago, il quale, fattosi innanzi per addentare il capo d'Orfeo, venne tosto mutato in sasso, e si accenna alle punizioni, inflitte alle Menadi, che furono trasformate in alberi. Il tutto finisce con l'espiazione e con la purificazione di Aristeo medesimo, il quale fu perdonato dal padre Apollo, per l'intercessione della madre Cirene.

Da quanto abbiamo detto, si inferisce come il rifacitore fosse una persona abbastanza colta, ma di carattere poco adatto al teatro, e la sua opera, sia per il difetto della forma, sia per la stucchevolissima prolissità della narrazione, non che per la pedissequa imitazione del Poliziano, ha pochissimo pregio artistico, e rimane le mille miglia lontano da quel gioiello del '400 che è l'*Orfeo* di A. Ambrogini.

4. Dal modo però come termina la *Favola di Orfeo e di Aristeo* pare che l'autore abbia voluto fare un tentativo di portare la rappresentazione a lieto fine, cosa che venne poi attuata da O. Rinuccini. L'anonimo dimostra di conoscere anche abbastanza bene la *Commedia* e le altre opere di Dante, poichè qua e là inserisce destramente emistichi, tolti al poema o alla *Vita Nuova.*

Eccone qualche saggio. Nei versi citati innanzi, abbiamo trovato una terzina che suona così:

> Orpheo, io rapporto a te trista novella,
> che, fugendo Aristeo il lascivo amante,
> morta hè Euridice tua legiadra e bella.

Ebbene in questi versi non sembra scorgervi una certa somiglianza con quei della *Vita Nuova* (XXIII):

> . . . . . Non sai novella?
> Morta è la donna tua ch'era sì bella.

Lo stesso dicasi dei vv. 94-96 del III a.:

> Euridice, perdona: amor mi vinse,
> che vinto ha i Dei, et io pur son mortale:
> Euridice, perdona, amor mi strinse.

Questi mi paiono simili a quei pronunziati da Francesca da Rimini (*Inf.* V, 116-132):

Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancillotto, come amor lo strinse....
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Così anche quegli altri 109-111 del III° a. che pronunzia Caronte, in risposta ad Orfeo, che voleva essere trasportato all'altra riva:

Pastore, il tuo volere è troppo ingordo:
tu credi ognor trovar quai giù pietade,
ma del tuo credar troverai discordo,

sembrano ispirati da quelle parole, messe da Dante in bocca a Caronte, quando scorge Virgilio (*Inf.* III, 1-2):

. . . Per altra via, per altri posti
Verrai a piaggia, non qui per passare.

Questo in quanto ai versi interi, che io ho potuto spigolare, ma gli emistichi, di cui si è approfittato il verseggiatore, sono molti di più. Noterò solo i principali.

Il vs. 260 dell'a. I, suona così:

A costui che con suon suave e piano,

dove il secondo emistichio è simile a quello di Dante (*Inf.* II, 56):

E cominciommi a dir soave e piana.

E il vs. 64 dell'a. II:

Nulla tua sora ho visto a tal latino

corrisponde a quello della *Commedia* (*Par.* III, 3):

Sicchè il raffigurar m'è più latino

Così anche il primo emistichio del seguente verso (a. II, 238):

Chi qua, chi là fugia ecc. ecc.,

pare simile a quest'altro (*Inf.* V, 43):

Di qua, di là, di su, di giù, gli mena;

e l'altro, il 234°, dello stesso atto:

Dicendo: dàgli, amaza, speza, schiaccia,

ricorda il dantesco (*Inf.* IX, 70):

Li rami schianta, abbatte e porta fuori.

Finalmente il 129° dell'a. IV:

Per far sua voglia alfin contenta e sazia,

suona come il 105° del c. XX del *Purgatorio*:

Fece la voglia sua dell'oro ghiotta.

Ed ora basta per quel che riguarda la *Favola di Orfeo e di Aristeo*: chi ha vaghezza di studiare più intimamente tale opera, può ricorrere direttamente al testo, che trovasi anche nella Biblioteca nazionale di Napoli.

III.

L'“Euridice,, melodramma di Ottavio Rinuccini e l'“Orfeo,, di Alessandro Striggio.

1. Origine del melodramma. — 2. La tela dell'“Euridice” di O. Rinuccini. — 3. Sua diversità dall'*Orfeo* del Poliziano. — 4. Il melodramma dopo del Rinuccini. — 5. Melodrammi dei secoli XVII e XVIII che trattarono del mito di Orfeo. — 6. La tela dell'*Orfeo* di A. Striggio, e sua fortuna, perchè musicato da Claudio Monteverdi.

1. Il mito d'Orfeo, oltre ad avere avuto l'onore di aver fornito la tela pel primo dramma italiano d'indole profana, doveva avere ancora la fortuna di essere il primo dramma messo in musica ed offerto all'ammirazione estatica del pubblico.

È noto che il vero avviamento al melodramma non si ebbe, che negli ultimi anni del sec. XV, quando l'ammirazione dei nostri eruditi per l'antichità si volse anche alla musica, e si cominciò a indagare specialmente la musica greca, attraverso le opere di Aristotile, di Plutarco e di

10

Boezio. Dell' *Orfeo* del Poliziano si conserva il nome di chi mise le note alla canzone di Aristeo, alla preghiera di Orfeo e ad altri pezzi. Dopo di lui, ci furono altri autori, che vi introdussero altre modificazioni e agg unte, ma con ciò non siamo ancora al melodramma. Per poter annunziare la nascita della nuova forma d'arte, occorre scendere agli ultimi anni del sec. XVI e ai primi del XVII, con O. Rinuccini da Firenze, morto nel 1641. Questi era un geniale poeta, che, animato da quello spirito di riforma ch'era comune a tutti i compagni della « Camerata dei Bardi », sentiva forte il desiderio di mettere alla prova la musica moderna per dimostrare com'essa fosse capace di esprimere e lumeggiare tutte le passioni, che s' intrecciano in un dramma [1].

Nel 1594 egli compose una breve favola sul mito di *Dafne*; della quale musicò alcune arie il Corsi, e ne compì la partitura Jacopo Peri. E sa però fu recitata prima privatamente nel 1597, e, come l'autore ne vide i pregi e i difetti, nel 1600 ritentò la prova con un'altra favola, la quale fu appunto l' *Euridice*, a cui il vecchio mito d'Orfeo suggerì la tela, e che può ritenersi come il primo vero melodramma, che si recitas e in pubblico [2].

Il lavoro sembra a noi del tutto originale, poichè non vi si incontra alcuna traccia di imitazione. Esso, a differenza di quello del Poliziano, comincia con una lieta scena di ninfe e di pastori, che, tutti giulivi per le imminenti nozze di Orfeo, inneggiavano alla loro bella compagna e ad Imeneo. Segue un dialogo tra Orfeo e un suo amico, che però differisce dai soliti, in quanto che l' innamorato cantore è pienamente felice.

---

[1] *Commemorazione della riforma melodrammatica*, Firenze, Galletti e Cocci, 1895 (*Atti d. Accad. del r. Istit. music. di Firenze*, a. XXXIII). Cfr. R. Rolland, *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully e Scarlatti*, Paris, Thorin, 1895.

[2] A. Belloni, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, s. a., pp. 305 sgg.; E. Carrara, *La poesia pastorale*, già c't., p. 386. Dello stesso parere è anche l'ab. Andrea Rubbi, compilatore della raccolta dei poeti classici italiani, nella splendida edizione illustrata del *Parnaso italiano*, Venezia, 1781, t. XII, p. 370.

Il Rinuccini divide il suo melodramma, ch'ei chiama « tragedia », in cinque quadretti o episodii. Nel I si svolge ciò che poc'anzi abbiamo accennato; nel II, una ninfa, mentre tutti danzavano folleggiando, reca ad Orfeo la notizia della morte di Euridice, per la puntura della serpe, al quale triste annunzio segue un intenso dolore da parte delle ninfe e dei pastori, ma specialmente da parte di Orfeo, che lascia tutto e corre a vederla; nel III, Arcetro, l'amico d'Orfeo, descrive prima la disperazione dell'infelice sposo, quando si recava sul posto dove giaceva la consorte, e poi, con grande stupore di tutti, racconta come, mentre egli si struggeva in lagrime, gli era apparsa la madre Venere; nel IV, si narra della potente dea, la quale esorta il figlio a presentarsi a Plutone per riavere la sposa, e qui si descrive la discesa di Orfeo all'inferno e la compassione di Proserpina, che prega il marito a restituire la consorte all'infelice cantore; nel V, finalmente, Aminta racconta come Orfeo, recatosi ai Campi Eli i, per riprendere Euridice, la riconduce poi tutto allegro sulla terra.

La festa termina con un coro di ninfe, che inneggiano al fortunato eroe di Tracia.

Questa, dunque, è la tela svolta dal poeta. Essa nelle stampe non è divisa in atti, tuttavia è facile vedere che si compone di cinque episodi (in qualche edizione, come quella del « Parnaso italiano », fu divisa in cinque atti) dove la tragedia in persona fa da prologo, dicendo che, nel fausto avvenimento delle nozze di Enrico IV re di Francia con Maria dei Medici, essa avrebbe cambiato stile, inaugurando una nuova forma d'arte.

Nello svolgimento bisogna notare che il poeta, sebbene avesse tratta la favola dal racconto di Ovidio, pure non si attenne interamente alla nota narrazione della mitologia. Egli non fa cenno, nè del pastore Aristeo, rivale di Orfeo, nè della legge, imposta da Plutone all'infelice sposo, per ricuperare la perduta consorte. Inoltre osò pel primo di dare altro riepilogo al racconto delle *Metamorfosi*, e il lugubre successo dell'uccisione di Orfeo, per parte delle Menadi, fu da lui tramutato in lieto evento. Di ciò si com-

prende il motivo, perchè, dovendo essere il dramma rappresentato, come aveva detto nel prologo, in occasione delle nozze dei Reali di Francia, non conveniva rattristare gli animi degli Augusti spettatori, con feroci scene di sangue.

La musica fu scritta in parte da Giulio Caccini e in parte anche da Jacopo Peri, famosissimo cantore, il quale, venuto su da ignota origine, con la sua bellissima voce di tenore aveva saputo acquistarsi fama ed onore. In essa, il recitativo consente un sufficiente svolgimento all'azione, e nello stesso tempo colorisce il sentimento espresso dalle parole ed effondentesi nelle « arie » con pienezza lirica.

L' episodio IV si svolge nell' Averno, e la rappresentazione dei regni infernali offrì occasione a un grande sfoggio d'apparati e di meccanismi, che, senza dubbio, non riuscì inferiore, nè meno splendido, che undici anni prima, quando il Bardi e il Buondelmonti l'avevano adoperata per uno degl' intermezzi della *Pellegrina* di Girolamo Bargigli, recitata in Firenze il 2 marzo 1589.

Non sappiamo, però, per qual ragione l'Arteaga nel suo noto libro [1] chiami l'*Euridice* « una filza di madrigali », aggiungendo che ha molte scene languide e l'ultimo atto è inutile, mentre poco prima egli avea scritto: « Il merito poetico dell'*Euridice*, benchè non vada esente da ogni difetto, tuttavia e per naturalezza musicale, e per istile patetico, è il migliore scritto in Italia, fino ai tempi del Metastasio ».

4. Dopo del Rinuccini, il melodramma prese un grande sviluppo, e siffatte composizioni si rappresentavano a migliaia, tanto che uno scrittore ebbe a dire: « Sì frequenti volano sopra dei fogli per lo cielo d' Italia le drammatiche composizioni, che men numerose forse colà, nell'antro cumano, si aggiravano le foglie della Sibilla » [2].

Pare anche che allora si sia troppo abusato del mito d'Orfeo in detti componimenti, e la ragione è che questo

---

[1] *Rivoluzione del teatro musicale italiano* ecc. Venezia, Palese, 1785, I, 262.

[2] GIOACCHINO BASTI, nella pref. all' *Annibale in Capua*, Venezia, 1661.

soggetto si prestava molto bene per i fastosi apparati scenici, di cui si mostrava così entusiasta la società di quei tempi. Di ciò fa testimonianza uno scrittore francese del secolo di Luigi XIV (1638-1715), nella prefazione appunto ad un suo dramma, intitolato *Orphée en machine.* Ivi egli racconta che un giorno il Re Sole, avendo deciso di dare a tutta la sua corte festeggiamenti straordinari, coi quali amava divagarsi dalle sue occupazioni, volle prender consiglio dal Racine, al Quinault e al Molière, che egli considerava, tra i grandi geni del suo secolo, come i più capaci a contribuire col loro ingegno alla magnificenza dei suoi spettacoli. Per questo domandò loro un soggetto, ove potesse entrare una stupefacente decorazione, che rappresentasse l'inferno e che poi potesse essere accuratamente conservata nei suoi palazzi.

Allora il poeta Racine propose il mito di Orfeo e Quinault il ratto di Proserpina, ma Molière, appoggi to dal grande Corneille, tenne per la favola di Psiche, che ebbe la preferenza su gli altri. « Io però (dice lo scrittore), avendo sentito spesso dire dal Racine (il quale mi onorava della sua amicizia), che il soggetto d'Orfeo era il più suscettibile per ogni specie d'ornamento che potesse formare un grande spettacolo, servendomi delle idee ch'egli mi suggeriva nei suoi trattenimenti, concepii il disegno di scrivere l'*Orfeo* da servire per una splendida festa, degna del nostro Re »[1].

Da queste parole, dunque, risulta evidente che la ragione, per cui in quel tempo si sceglieva assai frequentemente il mito d'Orfeo per soggetto dei melodrammi, era perchè si prestava assai bene a una maggiore grandiosità d'apparati.

5. Anche Leone Allacci, nella sua *Drammaturgia*, dove passa a rassegna tutti i componimenti drammatici della letteratura italiana, fino al sec. XVII, ne cita parecchi sotto il nome di Orfeo, che noi disponiamo in ordine cronologico. Essi sono, oltre l'*Orfeo* del Poliziano e l'*Euridice* del Rinuccini che già abbiamo esaminati, i seguenti:

---

[1] De la Grange Chancel, *Orphée en machine,* prefaz., p. 2.

1) *Orfeo*, dramma recitato nel teatro S. Salvatore in Venezia, l'anno 1672. Fu composto dal poeta veneziano Aurelio Aureli e musicato da Antonio Sartorio. Fu stampato lo stesso anno pei tipi di Francesco Niccolini in 12, nella stessa città di Venezia.

2) *Euridice di Tessaglia*, pastorale regia di recita musicale, composta dal conte Pietro P. Bissari vicentino. Fu stampata in Vicenza in 12 l'anno 1658.

3) *Orfeo*, dramma recitato nel teatro S. Fantino di Venezia l'anno 1702. Fu composto dall'abate Andrea Minelli veneziano e musicato da diversi compositori. Anche questo fu stampato in Venezia, pei tipi di Domenico Valvasense in 12, nello stesso anno 1702.

4) *Orfeo ed Euridice*, d'incerto autore, stampata il 1729.

A questi poi bisogna aggiungere l'*Orfeo*, composto da Alessandro Striggio nel 1606 e musicato dal grande Claudio Monteverdi, che forse dovette sfuggire all'autore della *Drammaturgia*, non che l'*Orfeo* di P. Rolli del 1744, che trovasi citato nell'appendice dell'opera dell'Allacci (ristampata poi in Venezia, con molte altre addizioni, fino al 1755), e l'*Orfeo ed Euridice*, melodramma composto dal poeta Ranieri dei Calzabigi nel 1762 con musica del Glück, ambedue posteriori all'Allacci (1586-1669). Infine bisogna notare anche un altro componimento, dal titolo *Morte di Orfeo* di un tale Stefano Landi, musico e poeta mantovano, dal quale fu scritto nel 1619, ma sembra che non si tratti di un melodramma, sibbene di una cantata lirica a più voci [1].

6. Noi ci occuperemo soltanto dei principali e prima di ogni altro di quello dello Striggio. Esso è molto simile all'*Euridice* del Rinuccini, con la sola differenza, che la parte del prologo, invece che dalla Tragedia, viene assunta dalla Musica. Come il suo compagno, è diviso in quattro atti, il primo dei quali comincia appunto con un ballo, in cui danzano ninfe e pastori, per festeggiare le avvenute nozze di Orfeo e di Euridice. Nel II a., si svolge un piacevole dialogo tra un pastore ed Orfeo, che va a diporto per le fiorite campagne di Tracia, allorchè una ninfa ansante gli co-

---

[1] Trovasi registrata nell'elenco, compilato da E. Vogel, *Biblioteca della Musica vocale italiana di genere profano stampata dal 1500 al 1700*, Berlino, Aack, 1892.

munica il fatale annunzio della morte della sposa, per cui Orfeo si duole immensamente, e subito pensa di scender nell'inferno per riprenderla, intenerendo il cuore di Plutone. Nel III a., che è brevissimo, comparisce Orfeo, che con la cetra in mano va vagando pei regni infernali, allo scopo di impietosire col suono e col canto i feroci abitatori di quei luoghi tenebrosi. Nel IV a. infine si svolge un dialogo fra Plutone e Proserpina, la quale, intenerita da un caso tanto pietoso quale quello di Orfeo, prega il marito a ridonare la sposa all'infelice cantore. Plutone acconsente, ma impone la legge fatale, che cioè egli, prima di esser giunto su la terra, non deve volgersi indietro a rimirare Euridice. Orfeo volentieri promette, ma, durante il viaggio, ingannato dalle Furie che, invidiose della sua sorte, cercavano di distrarlo dal suo proposito, si volge indietro per vedere, se realmente Euridice lo seguisse. In questo mentre, la perde un'altra volta, ed egli giura di non più innamorarsi di chicchessia.

Come si vede, la tela è quasi la stessa di quella del Rinuccini, anzi lo svolgimento si può dire condotto su la stessa falsariga, tranne che in quest'ultimo il fine torna ad essere triste, ma senza la scena delle Menadi, che barbaramente straziano Orfeo.

Il lavoro dello Striggio, però, ha avuto maggior fama che non quello del Rinuccini, sia perchè i versi sono molto più eleganti, sia perchè ebbe la fortuna di essere musicato dal più grande artista del '600, Claudio Monteverdi, che, nato nel 1557 a Mantova, fu poeta e musicista insieme, e morì nel 1643. Abile suonatore, ricercava tutti gli effetti, che si possono trarre dalle varie continuazioni delle voci e degli strumenti, e, conscio della gran potenza che in mani esperte hanno le corde di una viola, imitava stupendamente fin le chiacchiere delle donne al lavoro.

Il grande cremonese, maestro di cappella del duca di Mantova, obbligato a dirigere i frequenti spettacoli che si davano alla corte e a preparar sempre per essi nuove composizioni, soffriva molto, perchè non si vedeva corrisposto dal suo signore conforme ai propri meriti. E il dolore fu la sua morte. Egli scrisse l'*Orfeo*, appunto tra le gravi

preoccupazioni per la malattia della moglie adorata, che, dopo, il fato avverso gli rapì, lasciandolo solo con due figliuolini poveri. Di qui ognuno può immaginare, come bene egli avesse donde attingere ispirazione ad esprimere e interpetrare coi suoni lo strazio di un'anima esulcerata.

« Di fatto (scrive Giacomo Orefice nella prefazione di questo spartito, trascritto dalla edizione originale del 1609) al Monteverdi spetta l'onore di aver inaugurato il periodo glorioso della musica moderna, segnando in due modi una pietra miliare nella storia della più suggestiva tra le arti belle. Adoperò egli per il primo la « settima di dominante », innovando così nelle basi fondamentali l'antica armonia, ed è a lui che si deve il primo melodramma: l'*Orfeo* [1].

L'autore poi avverte che intanto ha detto il primo melodramma, perchè, se la « Camerata fiorentina » lo precedette di alcuni anni, essa aveva però finalità estetiche e tecniche del tutto differenti. I Peri, i Caccini, ecc. volevano risalire al dramma greco, al puro recitativo, con una monodia più declamata che cantata. Claudio Monteverdi, invece, creò il vero melodramma col « recitativo drammatico » e con le arie, elevando il dramma ad effetti inauditi di commozione e facendo partecipare l'orchestra all'azione.

Checchè sia di ciò, per noi è la stessa cosa, perchè, nell'uno o nell'altro caso, è sempre il mito d'Orfeo che viene rappresentato, onde non perde alcun che di sostanza la nostra affermazione, che cioè la pietosa leggenda del mite cantore di Tracia ebbe la fortuna non solo di formare il soggetto del primo dramma profano, ma ancora del primo melodramma.

---

[1] G. Orefice, " *L'Orfeo* " *di Claudio Monteverde*, p. 4.

IV.

“ Orfeo ” idillio di G. B. Marino.

1. L'*Orfeo* di G. B. Marino e l'*Orfeo* del Poliziano. — 2. Fonti dell'idillio e le scoperte delle catacombe.

1. Anche nei primi anni del '600 si provò a trattare lo stesso argomento un altro grande ingegno, ritenuto allora come il maggior poeta del mondo, G. B. Marino. Il suo componimento, però, non è un dramma, come quello del Poliziano, ma un idillio mitologico, che contiene molti elementi drammatici, onde potrebbe benissimo sceneggiarsi. Non senza ragione si crede che il dramma pastorale sia derivato dall'idillio teocriteo e dall'egloga latina, nonchè dall'egloga drammatica del nostro Rinascimento. Il lavoro, dunque, del Marino è un poemetto polimetro, dove il poeta non fa che tradurre fedelmente, ampliandolo, il racconto lasciatoci da Ovidio e da Virgilio, sebbene in qualche punto prenda anche qualcosa dal Poliziano. Tuttavia, nello sviluppo di questa tela si vede potenza di fantasia, larghezza di cognizioni d'ogni genere, valore descrittivo meraviglioso e magistero non comune di verso.

Peccato che qua e là sia un po' prolisso e alquanto ardito nelle metafore, difetti del resto comuni alla maggior parte degli scrittori di quel secolo. Ciò non ostante il lavoro potrebbe benissimo stare a pari con quello del Poliziano.

Egli prende le mosse del suo canto dal IV libro delle *Georgiche*, abbandonandosi alla sua mirabile fantasia, e, riassumendo i vv. 317-520, così incomincia:

> Lungo la riva d'Hebro,
> Con le ninfe compagne,
> La vezzosa Euridice, amata moglie
> Del gran figlio d'Apollo e della Musa,
> Fabricava ghirlande, e gìa cantando
> Canzonetta gentil, che poco dianzi
> Dal canoro marito appreso avea.

Quando la vide e n' arse
Il pastor Aristeo. Questi, già fermo
Di mitigar l' insopportabil fiamma,
Posti tutti in oblio gli armenti e i paschi,
Messi tutti in non cale i favi e l'api,
Prese a tracciarla insidioso, e volse
Con aguato furtivo allor rapirla.
Se n'avvide la bella, e in un momento,
Lasciando al suol dei catenati fior
La testura interrotta
E spezzando la voce a mezzo il corso,
Cacciossi in fuga, ed egli
Con sollecito piè dietro le tenne.

Tale quadretto ha molta somiglianza con quel passo del *Purgatorio* dantesco:

Una donna soletta che si gia,
Cantando ed iscegliendo fior da fiore,
Ond' era pinta tutta la sua via;

il che ci fa pensare a una reminiscenza della *Commedia.*

La descrizione poi della fuga della vaga fanciulla prosegue ancora per molte altre strofe simili, sempre elegante, sempre vivace, sempre attraente. Allorchè poi il poeta deve tradurre quei noti esametri:

Illa quidem, dum te fugeret per flumina praeceps,
Immanem ante pedes hydrum moritura puella
Servantem ripas alta non vidit in herba,

egli, facendo sfoggio di tutta l' esuberanza della sua immaginazione, così si esprime:

Era ormai giunta in parte,
Donde poco temer quasi potea
L' ingorda man del giovinetto audace,
Quando (o caso infelice)
Sollevando dal capo
Le sanguinose creste, inanellando
In squallid' orbi il flessuoso corpo,
E con la coda aguzza
Sferzando l' erbe, incontr' a lei si mosse
Per mille obliqui strisci aspe pungente.

Verdeggiavan tra il negro,
Sì come iride suol, di più colori
Variate le terga.
Ardean di fuoco e sangue
Le fiere luci orribilmente infette:
Da la bocca spumante
Uscia fischio e veleno, onde facea
Nei súoi lividi tratti intorno intorno
D'atra nebbia e mortal fumar la via.
Ed ecco, poichè in arco
Ricontorse la schiena, ecco che, quasi
Animosa saetta, anzi terrestre
Fulmine senza scoppio,
Avventò se medesmo, e da la lingua
Morbo scoccando e morte,
Nel bianco piede ignudo
Della fanciulla fuggitiva e scalza,
Con tenace puntura, il dente impresse,
E vomitò su la ferita il fiele.

Dopo d'averci narrato il triste caso d'Euridice e la disperazione d'Orfeo, il Marino descrive la discesa di lui all'inferno, ma tale passo è reso alquanto pesante da una minuta e prolissa dipintura del modo come vestiva Orfeo, e come teneva appesa al collo la cetra, e come questa era fatta, e in quale posizione ei si mise per sonarla, e come, tirate in prima le chiavette eburnee, l'accordò, tentando con l'archetto le corde, e come finalmente, poich'ebbe taciuto quanto bastava a preparar l'altrui attenzione, cominciò dolcemente a cantare.

Abbiamo qui, come si vede, quella abbondante copia di particolari e di minuterie, che notasi pure, e in maggior proporzione, anche nel suo *Adone* e che guasta veramente un componimento così bello.

2. I versi che Orfeo canta, allorchè si trova al cospetto di Plutone, sono una parafrasi degli esametri 17-20 del libro X delle *Metamorfosi*, che così incominciano:

O positi sub terra numina mundi, ecc.

Essi costituiscono una saffica rimata a mo' di distici con rimalmezzo.

Eccone un saggio:

O de l'abisso tenebroso e nero
Monarca formidabile e severo,
Sotto il cui impero stansi ubbidienti
Furie e serpenti,
Tartareo Giove, che con scettro eterno
Del pallid' Orco e del profondo Averno,
Vegli al governo, e con tremende leggi
L' anime reggi,
Per questi luoghi, d' ogni luce privi
E di rado o non mai cerchi dai vivi,
Spargendo rivi d' angosciosa vena,
Amor mi mena.

E così prosegue per altre 14 strofette, dopo di che narra dell' effetto prodotto dal canto di Orfeo su gli spiriti infernali, seguitando a tradurre fedelmente Ovidio, dal vs. 21 in poi. Al punto, dove racconta della distrazione di Orfeo, il quale, per essersi voltato indietro, aveva novellamente perduta la sua Euridice, il Marino traducendo quegli esametri:

Brachia intendens, prendique et prendere certans,
Nil nisi cedentes infelix arripit auras,

così si esprime:

Tre volte il poverel le braccia mosse
Per ritenerla a forza,
E tre volte schernito il vento strinse.

Essi ricordano quei versi di Dante (*Purg.* II, 79-81).

O ombre vane fuor che ne l' aspetto!
Tre volte dietro a lei le mani avvinsi
E tante mi tornai con esse al petto.

Ciò, come abbiamo accennato innanzi, ci conferma nell'idea di una possibile influenza di Dante nella poesia dell'artista del '600.

Più appresso, dopo d' averci descritto il crudo rimorso d' Orfeo e averci fatto ascoltare i dolorosi lamenti del suo

animo angosciato, il Marino, seguendo sempre la narrazione di Ovidio, con parola commovente, dice ch' egli andò ramingo pei deserti, per le selve e pei monti, dove dava sfogo ai travagli del suo cuore, cantando e invocando sempre Euridice, mentre, alla dolcezza del suo canto, i fiumi arrestavano il loro corso, i venti smettevano di fischiare, e gli alberi piegavano le loro cime, per meglio ascoltarlo.

Se non che, mentre Ovidio, nell'indicare alcune piante che facevano corona al tracio cantore, si limita soltanto al cipresso, alla quercia, al tiglio, al faggio, al lauro, al frassino, all' abete, all' elce, al platano, all' acero, al salice, al loto, al bosso, al mirto, al pino, al melagrano, all' olmo, alla vite e ad altre poche, il poeta secentista, quasi che queste non bastassero, ne enumera moltissime altre, tanto che quel brano, formato di ben 137 versi, sembra un mezzo trattato di botanica. Ciò che muove il riso è che, tra le altre, vi pone anche il nespolo, il cotogno, il sorbo, il pero, il pesco, il pruno, ecc.

Quando, poi, parafrasa alcuni altri esametri di Ovidio, dove questi dice che Orfeo suonava la sua cetra, sedendo in mezzo ad un' accolta di fiere ammansite e a una turba di uccelli, il nostro poeta si sbazzarrisce addirittura, e, nell' elencare specificatamente gli animali che stavano intorno ad Orfeo, sembra che faccia la descrizione dell'Arca di Noè. Riesce infine estremamente ridicolo, quando tra gli altri vi pone anche :

> La simia, dei nostri atti
> Scherzosa imitatrice,
> Che posti gli usati scherzi,
> Tutta pendea da l' accordato ordigno,
> L' istrice, a se medesmo arciero et arco,
> Lo sciagurato camelo,
> La cornuta giraffa, ecc. :

cose tutte, che con la loro comicità fanno perdere l'effetto commovente che la lettura del poemetto produce.

Poi prosegue dicendo:

> E, ciò che più di meraviglia è degno,
> Fere tra se medesme

Discordanti e nemiche,
Pacifica union quivi congiunse.
Scherzò con la pantera
Concorde allor la damma;
Non fuggì spaventosa
Dal leon la cervetta,
S' accompagnò securo
Con l' elefante il drago,
Presso al lupo s' assise
Senza timor l' agnella,
Covò l' amica lepre
Piacevole il molosso, ecc.

A questo punto, mi si permetta una osservazione. Donde ha tratto il poeta tale descrizione? A me sembra siano reminiscenze della Bibbia, molto familiare al poeta, il quale, per quanto fosse lascivo, tuttavia, come il nostro D'Annunzio, era uno studioso della letteratura ebraica e amante dell'ampollosità di quello stile, che tanto si confaceva al cattivo gusto del tempo.

Di fatto, esiste un passo del profeta Isaia, che fu interpretato dagli scrittori ecclesiastici, come alludente alla nascita di Cristo, nel qual tempo sarebbero tornati i « saturnia regna ». Esso dice proprio così:

« Tunc habitabit lupus cum agno, et pardus cum haedo accubabit: vitulus et leo et ovis simul morabuntur, et puer parvulus minabit eos.

Vitulus et ursus pascentur simul; simul requiescent catuli eorum; et leo quasi bos comedet paleas, ecc. ».

Or chi è che non veda una certa somiglianza tra questa descrizione e quella del nostro poeta?

È strano poi il pensare che detti versi furon causa, per cui dai primitivi cristiani Orfeo venisse considerato anche lui come simbolo di Cristo, poichè, gli antichi trovarono una certa analogia tra i due personaggi, e cioè, come il cantore di Tracia, con la soavità della sua voce ammansava le belve, così il Redentore, con la dolcezza delle sue massime, seduceva i cuori crudeli degli uomini [1]. Ciò è tanto

[1] Clemens Alexandrinus, *Cohortatio ad gentes,* cap. 1.

vero, che nelle Catacombe di Roma s' incontrano varie pitture di questo eroe. Comprendiamo che alcuni ritengono esso sia un motivo ornamentale, ma la maggior parte son d' accordo nel ritenere che in quelle figure c' è del vero simbolismo. Anzi possiamo affermare che la descrizione della persona di Orfeo, che ci dà il nostro autore, quando si accinge a cantare davanti a Plutone, è proprio tale e quale come si osservava un tempo in un medaglione del cimitero di Domitilla, a Roma [1]. Il fresco è oggi completamente distrutto, e ne dobbiamo il ricordo fedelissimo all' incisione lasciataci dall' insigne archeologo Antonio Bosio (1576-1629), che fu il primo scopritore delle catacombe, onde ben a ragione meritò di esser chiamato da G. B. De Rossi: « il Colombo dei cimiteri cristiani ».

A chi poi si meravigliasse, come mai il Marino abbia potuto vedere questa pittura, noi rispondiamo che, quando il Bosio [2] faceva tali scoperte, il nostro poeta trovavasi a Roma, ospite del cardinale Aldobrandini, e, dato il grande scalpore che il fatto suscitò allora, non dovette essere affatto difficile che anche egli si recasse a visitarle.

Di fatto, ecco la descrizione del fresco: « La figura d' Orfeo è al centro d' una volta in un medaglione ottagonale, circondato da otto scompartimenti. Rivestito d' una tunica fluttuante, col capo coperto dal berretto frigio, egli è assiso su di un sasso, in mezzo a due alberi, che si inchinano verso di lui. È nell' atto di toccare la lira, dallo sguardo ispirato, dall' aria soave, dalla posa di un genio. Ai suoi piedi, sono, in atteggiamento d' intensa attenzione, degli animali: un cavallo, un cervo, un leone, mentre una serpe striscia su l' erba e una tartaruga con altre bestiole gli si aggirano intorno. Su i rami dei due alberi, posano

---

[1] Martigny, *Dictionnaire d' archéologie chrétienne*, alla parola « Orphée ». Di quel che riguarda le trasformazioni subite da Orfeo nell' alto Medio Evo, mi occupai nella mia tesi di laurea: *Vicende del mito d' Orfeo nei primi secoli dell' èra cristiana* (R. Università di Napoli, 1909).

[2] A. Bosio, *Roma sotterranea descritta*, Roma, 1632.

quinci e quindi gli uccelli, e tra essi un pavone in atto di ascoltare la dolcezza del canto » [1].

Ed ora ecco come ce lo dipinge, coi suoi mirabili versi, il nostro poeta:

. . . . . poichè fu avante
A la Corte crudel, quivi s' assise;
E, come allor rapito e quasi astratto
In estasi soave,
Con luci lagrimose
In atto dolce e grave
Se medesmo compose.
D' una giubba purpurea era vestito,
La qual d' oro brunita
Stringea per mezzo il sen fibbia mordace;
Dal tergo al piè gli scende in abbandono
Il mantello volante,
Et a l' usanza persa
Legatura leggiadra
Broccata d' oro il vago crin gli adorna,
Che dal sommo del capo
Si curva in arco e si rileva in monte.
Parte intorno alla fronte
E parte sovra gli omeri diffuse,
Agitate dall' aura,
Si volteggian le chiome.
Sostien, posato in terra il piè sinistro,
Su la coscia la lira.
Ch' a la manca mammella il corno appoggia,
L' altro con lieve moto
La misura pian pian batte sul suolo.

Inoltre, se ben si nota, tra gli animali che la pittura contiene, vi è pure una serpe, e anche il Marino, nella sua descrizione, dice che eravi

L' aspe crudel, dico quell' aspe istesso,
Che la sua Donna uccise,
Del gran fallo pentito, allor si tolse
Dal sordo orecchio l' ostinata coda,
Et incantato dal celeste canto
Bevve tanto di dolce,
Che tutto il tosco suo converse in mele.

---

[1] V. Bottari, *Sculture e pitture sacre dei Cemeteri di Roma*, con figure in rame. Roma, 1737, vol. II, tav. LXIII.

Dippiù tra gli uccelli del dipinto, il più spiccato è il pavone, e anche il nostro poeta, quando canta che gli animali recarono in dono al vate le loro cose migliori, degli uccelli fa cenno solo dell' aquila e del pavone.

In ultimo, il Marino termina il suo poemetto con un contrasto tra le belve e gli uomini, dicendo che, mentre le fiere tutte furono grate al tracio cantore pel diletto che avea loro procurato con le sue dolci note, cantando di Adone, di Narciso e di Giacinto ecc., e tutte gli donarono le cose più preziose che avevano, le donne invece furono spietate verso di lui, lo fecero a brani, e, staccata la testa dal busto, la gittarono nel fiume Ebro. Chissà che in questa chiusa egli non voglia alludere ai casi della propria vita!

Ad ogni modo, come si vede, l' *Orfeo* del Marino è desunto anch' esso principalmente da Ovidio e da Virgilio, e il ditirambo, che v' è inserito, è imitato dal Poliziano. L'idillio fa parte della raccolta intitolata la *Sampogna* pubblicata a Parigi nel 1620.

V.

L' “ Orfeo „ melodramma di Aurelio Aureli.

1. L' *Orfeo* di A. Aureli e sue differenze dal mito classico. — 2. Anacronismi dell' autore nello svolgimento del dramma.

1. Dopo l' idillio del Marino verrebbe per ordine di tempo l' *Euridice in Tessaglia* del conte P. Paolo Bissari, scritta nel 1658; ma noi non ce ne occupiamo, perchè essa non tratta di Euridice, sposa di Orfeo, sibbene della moglie di Aminta, re di Tessaglia, la quale, falsamente accusata di adulterio, era fuggita dalla corte, e viveva nei boschi, sotto il nome e le vesti di Gelimero, finchè viene ritrovata e la sua innocenza riconosciuta dal re [1]. Invece assai degno di

[1] G. Brognoligo, *La vita di un gentiluomo italiano del '600*, in questi *Studi*, VIII, 380.

nota, dal lato letterario, è il melodramma del veneziano Aurelio Aureli, poichè presenta tutti i caratteri del cattivo gusto del '600. Esso, come accennammo innanzi, fu rappresentato la prima volta nel 1672 a Venezia [1].

Il racconto è, press' a poco, come ci viene narrato da Virgilio.

Orfeo, figlio di Calliope e d' Apollo, invaghitosi d' Euridice, bellissima fanciulla di Tracia, l' ebbe per moglie. Ma di essa si innamorò anche il pastore Aristeo, il quale tentò più volte, ma invano, la di lei costanza. Finalmente, mentre ella un giorno, con alcune sue amiche, passeggiava per l'amenità d' un verde prato, molestata dall' importunità di Aristeo, volendo fuggirlo, premè inavvedutamente col piede una fiera vipera, dal cui morso velenoso mortalmente ferita, esalò, tra l' erbe, l' anima in seno alle ombre. Scese l' addolorato cantore all' inferno per liberarla, e, con l' armonia del canto e col suono della lira, placò le Furie di Flegetonte, riottenendo da Pluto l' amata consorte, ma a condizione, che non dovesse mai rivolgersi a mirarla, se prima non giungesse fuori del regno delle ombre.

Promise Orfeo d' osservar sì dura legge, ma, vinto dall' affetto, non potè trattenersi dal voltarsi indietro, e, al primo sguardo che rivolse ad Euridice, questa gli fu dalle Furie nuovamente rapita e ricondotta nell' Averno. Pianse invano Orfeo la sparizione della sua adorata consorte, e, perduta ogni speranza di più riaverla, tornò disperato alla luce del mondo, col fermo proponimento di fuggir le donne, per non mai più innamorarsi d' alcuna.

Questa, in breve, è la tela del melodramma, che, come appare, tranne qualche mutilazione è la stessa di quella della mitologia, ma, nell' intreccio dell' azione, l' autore vi ha introdotto tali e tanti cambiamenti, che la rappresenta-

---

[1] A. Aureli, *L' Orfeo*, melodramma musicato da A. Sartorio (Biblioteca del Conservatorio musicale di S. Pietro a Maiella di Napoli). Nel citare le edizioni dei vari libretti, intendiamo sempre riferirci a quelle indicate dall'Allacci, delle quali abbiamo avuto visione diretta.

zione perde tutto il suo sapore classico, e prende un carattere tutto confacente al tempo in cui viveva lo scrittore.

Anzitutto egli fa Aristeo fratello di Orfeo, mentre nel mito classico, è vero che anch' egli era figlio di Apollo, però non si conoscevano tra di loro, ed erano del tutto estranei l' uno per l' altro. Inoltre mentre, nel mito classico, Aristeo è scapolo, invece l' Aureli fa Aristeo marito d' una figlia di Cadmo re di Tebe, nomata Autonoe, la quale, saputo che lo sposo ardeva per una tale Euridice di Tracia, in abito di zingara, abbandona il padre e la reggia, e si reca sconosciuta nella suddetta regione, per rintracciarvi il suo infido consorte.

Questo è un episodio del tutto nuovo, e mostra, inoltre, la strana usanza dei travestimenti, adottata su le scene in quei tempi. Tali trucchi erano adoperati anche nelle tragedie e nelle commedie, specialmente nei mutamenti di uomini in donne, ma ciò non era senza motivo [1].

L' Aureli poi fa di Orfeo un marito altrettanto geloso, per quanto invaghito della moglie, sicchè, sospettando un giorno, benchè a torto, della sua infedeltà, perde la sua natura mite, e, animato da spirito di vendetta, diviene truce e sanguinario, incitando perfino un pastorello, a lui devoto, a pugnalare Euridice. Insomma, nel lavoro dell' Aureli, è svanita del tutto, in quanto ad Orfeo, la gentile figura, tramandataci da Virgilio, ed egli, insieme con la sposa, costituiscono, a così dire, la mascheratura all' antica di due gelosi amanti del secolo XVII. L' autore aveva letto bensì i passi del poeta mantovano che trattavano della favola mitica, donde avea tratto ispirazioni e motivi, ma vi introdusse tali mutamenti fantastici, che l' opera ha perduto la sua impronta classica.

Di qui si vede, come i librettisti del '600 non avessero

---

[1] A. Belloni, *Op. cit.*, p. 327. Teniamo a dichiarare che, per lo studio di questo lavoro, mancando in Italia una storia completa del melodramma, ci siamo giovati di quella tracciata sommariamente dal Belloni.

troppi scrupoli d' alterare con la maggior libertà il racconto mitico, innestandovi particolari romantici. Così i soliti argomenti mitologici somministravano bensì soggetti al melodramma, però mal potevano celare, sotto la vernice dei nomi antichi e delle divinità pagane, lo spirito moderno della sostanza.

2. Ma quel che più reca stupore è che l' Aureli, per maggiormente arricchirlo d' intreccio, ha introdotto nello svolgimento dell' opera anche Chirone, Ercole, Achille ed Esculapio, commettendo così un sensibile anacronismo coll' unire Ercole con Achille facendoli in un tempo medesimo discepoli di Chirone. Inoltre finge che quest' ultimo, il quale insegnò la medicina ad Esculapio, l' astrologia ed Ercole e ad Achille la geometria, siasi dal monte Pelio in Tessaglia trasferito anche lui ad abitar nelle campagne di Tracia, per seguire le tracce dei suoi discepoli semidei.

Non contento poi di questo, l' Aureli, per fare sfoggio della sua erudizione, prende a parlare di quella pseudoscienza, che fu tanto in voga in tempi anteriori al Galilei; ossia dell' astrologia, della chiromanzia e di altre simili imposture, cadendo così in un altro anacronismo perchè tali maniere d' indovinare il futuro sono di molto posteriori ai tempi di Orfeo, la cui esistenza appartiene più al mito che alla storia [1].

Così, nell' a. II, scena 16ª, noi vediamo Autonoe, la sposa legittima di Aristeo, la quale, vestita da zingara, si

---

[1] V'introduce anche le zingare che son posteriori di molto ai tempi di Orfeo, essendo venute, come pare, dalla dispersione del popolo ebraico, dopo che l' imperatore Tito conquistò e distrusse Gerusalemme. Allora, narra Giuseppe Flavio, lo storico della sua infelice patria, perirono circa un milione e centomila Giudei. Dei novantasettemila superstiti, i minori di 17 anni furono venduti schiavi, i maggiori vennero quasi tutti condotti a Roma, ove furono impiegati nella costruzione dell' Anfiteatro Flavio. Il regno di Giudea disparve dal mondo; e la nazione ebrea cominciò allora la sua peregrinazione su tutta la terra, dispersa ma non mai mescolata con altre genti. Anche adesso molte donne, che appartengono a tale razza, senza avere una sede stabile, vanno in giro sotto il nome di « zingarelle », pretendendo di indovinare la ventura.

presenta sconosciuta ad Euridice, la sua presunta rivale, e le chiede di osservar la sua mano, per predirle la ventura. Quella gliela porge, e la falsa zingara incomincia:

AUTONOE: Dei sette Monti eretti
Su la tua destra, ove degli astri impresse
Più d'un influsso il Ciel, parlar non voglio.
Nè ti dirò quante e quali
Le linee principali
Sian d'ogni mano. Io questa sol ti addito,
Che dal minuto dito
Verso il monte del Sol lunga s'estende.
Questa, o bella, ti rende
Cara e amabile a ognuno, e ben conosco,
Al vago tuo sembiante,
Che sospira per te più d'un amante...
La vital, ch'intercisa
Da più solchi è divisa,
Vita breve minaccia; e questo segno,
Ch'il pollice riguarda, è indizio espresso
Di funesto successo,
Che sovrasta al tuo bello;
Scusa il mio dir, con libertà favello....
In più remota parte,
Arcani più profondi,
Che potrian consolar forse il tuo petto,
Rivelar ti prometto,
Bellissima Euridice,
Se una donna infelice
Di sovvenir non sdegni.

Ora, per ben intendere questi versi, bisogna sapere che i chirologi, per meglio procedere all'analisi della mano, la divisero in linee, dando alle diverse parti di essa il nome dei varii pianeti e il nome di monti ai polpastrelli che trovansi alla base di ciascun dito. La ragione è che essi credevano alla influenza degli astri su la vita umana, e, come il sole dispensa i suoi raggi su la terra e coi raggi la luce per rischiararla e il calore per vivificarla, così certi astri ci comunicano il loro magnetismo, e ci trasmettono il loro influsso.

Di fatto, le dita sono considerate, come gli accumulatori d'un fluido magnetico, emanato dagli astri e trasmesso

al cervello, all' individualità di ciascun soggetto. Ed è appunto per questo che ogni dito ha ricevuto il nome dell' astro, dal quale ritrae il suo fluido, e i chiromanti, basandosi su questo principio, rendevano i loro oracoli, sottomettendo il destino dell' individuo all' influenza dell' astro predominante. Più il dito era sviluppato, e maggiore doveva essere la sua potenza d' assorbimento del fluido magnetico, e, per conseguenza, maggiore sul destino, su gli atti, su la volontà del soggetto, l' influsso dell' astro corrispondente.

Così 1°, al dito pollice fu dato il nome di Venere, e la parte carnosa, che trovasi alla sua base, fu chiamata « monte di Venere »; 2°, al dito indice fu dato il nome di Giove e al polpastrello alla sua base quello di « monte di Giove o del Sole »; 3°, al dito medio fu assegnato il nome di « Saturno » e al relativo polpastrello quello di « monte di Saturno »; 4°, al dito indice fu assegnato il nome di « Apollo » e al relativo polpastrello quello di « monte di Apollo »; 5°, infine il dito mignolo prese il nome di « Mercurio » e « monte di Mercurio » fu chiamato il polpastrello alla sua base. Oltre di questi cinque monti però, ve ne sono altri due, situati su la percussione della mano, e furono detti « monte di Marte » e « monte della Luna ». Per questo la zingara Autonoe, per indovinare la sorte della sua rivale Euridice, incomincia col dire:

> Dei sette Monti, eretti
> Su la tua destra, ove degli Astri impresse
> Più d' un influsso il Ciel, parlar non voglio ecc.

Inoltre, nel palmo della mano, si trovano sei linee principali; 1ª la linea di Giove o anche del Cuore; 2ª la linea della testa o di Marte; 3ª la linea della vita o di Venere; 4ª la linea della fatalità o di Saturno; 5ª la linea della fortuna o di Apollo; 6ª la linea del fegato o di Mercurio.

La prima parte dall' indice, o per meglio dire dal monte di Giove o anche del Sole, e si dirige orizzontalmente per terminare alla sommità della percussione della mano, sotto il monte di Mercurio, ossia del dito mignolo, passando al disotto del monte di Saturno e di Apollo e tagliando le

linee di Apollo e di Mercurio. Essa, partendo dal « monte di Giove » ben netta e tracciata, costituisce l'indizio di un cuore buono e leale. Iniziandosi poi sotto il « monte di Giove » con tre ramificazioni è indizio di ricchezza e di onore; invece se con due sole, sta a indicare una vita calma e regolare.

Di questa linea appunto parlava Autonoe, quando diceva:

> Nè dirò quante e quali
> Le linee principali
> Sian d' ogni mano. Io questa sol t' addito,
> Che dal minuto dito
> Verso il monte del Sol lunga s' estende, ecc.

Allorchè poi soggiunge:

> La vital, ch' intercisa
> Da più solchi è divisa,
> Vita breve minaccia, ecc.

ella si riferisce alla terza linea, ossia a quella della vita o di Venere. Questa parte generalmente dall' origine stessa della linea di testa, cioè tra il pollice e l' indice, contornando la base del « monte di Venere » per finire al polso. Essa, se lunga e ben formata, costituisce l' indice della salute e della longevità, e, se è doppia, prognostica ricchezza e felicità. Ma, se è corta, minaccia una vita breve, sempre che, però, tale si riscontri in tutte e due le mani. Dippiù, se essa appare spezzata nel suo percorso, come si accenna nei sopracitati versi, si deve temere una malattia grave, e le piccole linee che talvolta l' attraversano indicano malattie generalmente non gravi.

Sorvolo su le altre linee, per non andar troppo per le lunghe, soltanto è da notare che, indipendentemente dalle linee già da noi esaminate, si riscontrano su la mano anche alcuni altri segni, dei quali bisogna conoscere il significato. I principali sono: « la stella », « il quadrato », « il punto », « l' isola », « il triangolo », « la croce », « la catena » e « la griglia ».

Il primo è un segno di destino inevitabile: esso è l' in-

dice di un avvenimento felice o infelice, ma che dovrà avverarsi indipendentemente dalla volontà. Il secondo è un segno, che raffigura buon senso ed energia, ma, se è situato sul « monte di Venere », bisogna temere della propria libertà. A questo appunto credo accennasse la zingara, nei versi che seguono, trovandosi detto segno sul polpastrello del pollice, ossia sul « monte di Venere »:

. . . . . e questo segno,
Ch' il pollice riguarda, è indizio espresso
Di funesto successo
Che sovrasta al tuo bello.

A proposito della chirologia, ci sarebbero ancora tante altre cose da aggiungere, ma fermiamoci qui, dove s' è dovuto arrestare lo stesso autore del melodramma, altrimenti, invece di una rappresentazione, avrebbe scritto un vero trattato di chiromanzia [1]. Intanto chi ignorasse queste cose non avrebbe certamente potuto intendere il significato di questo passo del melodramma, e, leggendo quei versi dove si nominano i sette monti, per lo meno sarebbe andato alla idea dei monti della luna, oppure dei sette colli, che un tempo cingevano Roma antica. D' altronde queste cose fanno anche un bello effetto drammatico, perchè costringe gli spettatori ad acuire la loro attenzione, per vedere se si avvereranno tutte quelle predizioni.

VI.

Ancora dell' " Orfeo ,, di A. Aureli.

1. I rifacimenti nel teatro veneziano. — 2. L' *Orfeo* dell' Aureli e l' *Orfeo* del Poliziano. — 3. Modifiche e innovazioni dell'Aureli.

1. Una delle caratteristiche del teatro musicale vene-

[1] Chi vuole maggiori dettagli e spiegazioni legga il volume del DESBAROLLES, *Les misteres de la main.* Paris, Garnier.

ziano fu quella dei rifacimenti e delle riduzioni dei melodrammi forestieri all'uso e al gusto di Venezia[1]. La ragione era che, mentre nelle altre città d'Italia, ove il melodramma erasi diffuso, questo era rimasto come un privilegio delle corti, e formava quindi la delizia di pochi spettatori, nella libera Venezia, invece, il popolo era ammesso a gustarlo, pagando, in pubblico teatro, fin dal 1637. Di modo che, tolto il melodramma all'uso esclusivo di pochi buongustai, o all'applauso compiacento e mo te volte interessato d'una turba d'invitati e di clienti, e portato ad affrontare il giudizio d'una moltitudine, che, avendo pagato, voleva essere pienamente soddisfatta, bisognò modificare certe parti e introdurvi tutti quegli elementi, che valessero meglio a procurargli il favore del popolo, che era pronto a disapprovare ciò che non gli andava a genio.

Talvolta queste modificazioni si facevano col permesso dell'autore, come del resto si fa anche adesso, allorchè si vogliono adattare le note ad un libretto; ma il più delle volte il raffazzonamento non era altro che un orpello per nascondere il plagio, servendosi di titoli diversi o cambiando i nomi ai personaggi. L'Aureli medesimo notoriamente eseguì qualcuno di detti rifacimenti, riformando all'uso di Venezia, nel 1671, un dramma di Giov. Andrea Moniglia, dal titolo *Ercole in Tebe*, pel teatro Vendramin a S. Salvatore.

Il nostro autore incominciò col togliere prima il prologo al lavoro del Moniglia, poichè tale parte andò man mano scomparendo nel melodramma, dopo la prima metà del secolo. Poi, quanto al numero dei personaggi, il Moniglia ne aveva messi in iscena ventotto, e il nostro li ridusse alla metà, poichè il melodramma veneziano mostrò, a tale riguardo, di voler tornare alla semplicità primitiva, sicchè gli interlocutori scemarono a poco a poco, fino a ridursi a soli due, come nel *Pellegrino*, dramma dello stesso Moniglia. Infine soppresse i cori, e abbreviò considerevolmente l'a-

---

[1] A. Belloni, *Op. cit.*, p. 329.

zione, spostando le scene e sostituendo quasi dapertutto le ariette ai recitativi [1].

2. Considerando tutto questo e facendo un minuto raffronto tra l' *Orfeo* del Poliziano e quello dell' Aureli, ci è sembrato di vedervi una certa somiglianza, salvo alcune modificazioni introdottevi. Invero, nel I a., che il poeta veneziano fa incominciare con le nozze dei due sposi, s' incontra una scena, che si svolge tra Orfeo ed Esculapio, suo fratello, la quale ricorda quella di Aristeo e Mopso del Poliziano.

Di fatto, allorchè Aristeo svela a Mopso la fiamma che lo brucia per la bella ninfa, il pastore cerca di distoglierlo da tale passione, e lo avverte dicendogli:

> Aristeo mio, questa amorosa face
> Se di spegnerla tosto non fai pruova,
> Presto vedrai turbata ogni tua pace.
> Sappi ch' amor non m' è già così nuova;
> Se come mal, quand' è vecchio, si regge:
> Rimedia tosto or ch' il rimedio giova, ecc.

E, anche nel dramma dell' Aureli, il filosofo Esculapio ad Orfeo, ch' è tutto giulivo per le avvenute nozze con la sua bella Euridice e che l' interroga perchè mai egli fosse triste, risponde:

> Un principio d'affanni,
> Un ben ch' a l'uomo è fonte d'aspri mali,
> Un diletto ch' ha l'ali,
> Un piacer lusinghiero
> Ch' in superficie tien poca dolcezza,
> Non può infondermi in sen gioia e allegrezza.

E più appresso aggiunge:

> So che nodo si acerbo
> Recar non può giorni di riso al core,
> Nè sa donar lungo piacer la sorte,
> Mentre d'ogni consorte
> Il primo don, con cui la sposa onora,
> È di perle che son pianto d'Aurora.

---

[1] A. Belloni, *Op. cit.*, p. 326.

Da questi versi appare manifesto che, in sostanza, il concetto, nei due poeti, è lo stesso, e la sola differenza consiste in ciò, che l'Aristeo del Poliziano mostrasi sofferente dall'accesa fiamma, mentre il nostro Orfeo mostrasi lieto, sebbene anche lui incominci a soffrire del tarlo della gelosia.

Inoltre, nelle scene seguenti, il nostro poeta fa l'esposizione dell'ardente amore, che Aristeo aveva concepito per la bella moglie di Orfeo, e delle insidie che a lei tendeva per rapirla, mediante l'opera della sua vecchia nutrice Erinda, ed anche nei versi successivi del Poliziano si espongono i tentativi di Aristeo per conquistare l'avvenente Euridice, con la sola differenza, che, nel lavoro del Poliziano Aristeo è un pastore qualunque, per quanto ricco, altrettanto ignoto ad Orfeo e ad Euridice, laddove l'Aureli fa Aristeo fratello di Orfeo, nella cui casa è ricoverato.

Oltracciò, nel II a., il Poliziano si serve di una ninfa che reca la triste nuova della morte di Euridice ad Orfeo, il quale prorompe in dolorosi lamenti, ed anche l'Aureli, nel III atto, induce un pastorello, che, mandato pocanzi a uccidere la creduta infedele sposa, reca la dolorosa notizia ad Orfeo, il quale esce in amare invettive. Anche qui, però, c'è una differenza, perchè, mentre nel Poliziano, l'infelice sposo impreca contro il Cielo, qui si scaglia contro il fratello Aristeo, causa dei suoi mali; e, in preda ai rimorsi per la manifesta innocenza della sposa, esclama (a. III, sc. 3ª):

ORFEO : Scellerato Aristeo,
T' ingoi l'abisso, e le spietate Erinni
Al seno tuo s'avventino,
Ed in eterno l'alma tua tormentino.
D' un amante che sospira,
Dolce lira,
I fiati accogli ;
Spiega, o plettro, i miei cordogli,
Piante, sassi, augelli e venti,
Ascoltate i miei lamenti :
« È morta Euridice,
Mirar non mi lice
Più i raggi del Sol !
Uccidami il duol !

Quest' alma dolente
Nel baratro ardente
Seguirla già vuol ».

In quanto poi alla discesa di Orfeo all' inferno, il nostro autore abbrevia di molto il racconto del Poliziano, che si attiene di più alle *Metamorfosi* di Ovidio, ed in due scene si sbriga della faccenda.

Come ben si vede, vi è una grande analogia tra l'*Orfeo* del Poliziano e quello dell'Aureli Questo però non è una pedissequa imitazione del primo, come l' *Orfeo ed Euridice* di quel tale anonimo, che abbiamo esaminato per lo innanzi, ma, al certo, non si può affermare che l'Aureli non abbia per lo meno letta e tenuta in considerazione l'opera del glorioso suo predecessore.

3. Ciò nonostante, però, il libretto si può ben dire un lavoro originale, perchè l'autore vi ha dato l' impronta propria, sia ampliando di molto la tela primitiva, sia introducendovi non poche innovazioni, secondo il gusto del tempo.

La prima modificazione, che v' ha apportato, consiste nella soppressione del prologo e dei cori, come abbiamo notato anche pel rifacimento dell'altro melodramma del Moniglia. Inoltre ha aumentato il numero dei personaggi, introducendovi l'episodio di quella zingara, moglie di Ari-steo, che, intrecciandosi con gli altri personaggi, dà grande varietà e un considerevole movimento drammatico alla rappresentazione.

Un'altra innovazione assai importante fu l' introduzione dell'elemento faceto, che manca affatto nell'opera del Poliziano, e che fa rassomigliare la rappresentazione più a una commedia che a un dramma. Questo elemento faceto, già insinuatosi molto tempo prima nella tragedia musicale, divenne una caratteristica del melodramma veneziano, dove fu accettato ampiamente, per le ragioni anzi dette, e la parte ad esso riserbata andò sempre aumentando.

Ma il nostro autore, pur introducendo l'elemento comico, l'usò con molta parsimonia. Il personaggio che, sotto le spoglie del filosofo, mostra il suo carattere arguto, è E-

sculapio, fratello di Orfeo. Egli, allorchè gli fu portata la notizia della pietosa fine di Euridice, e seppe i lamenti dell'infelice sposo, invece di confortarlo, parla al nunzio in modo da suscitare, credo, molta ilarità nell'uditorio.

> Quanto semplice sei,
> S'Imeneo lo legò, l'ha sciolto il fato;
> Or felice è il suo stato.
> Anzi viver dovrà lieto e non triste,
> Ché perdita di moglie è un grande acquisto.

E più appresso aggiunge:

> Lagrimar perduta moglie,
> Folli sposi, è vanità;
> Quando il fato a voi la toglie,
> Vi dà il ciel la libertà.

Questa attenuazione dell'elemento comico si nota, generalmente, in quasi tutti i melodrammi degli ultimi anni del '600, in alcuni dei quali, se s' incontra qualche traccia di comicità un po' grossolana, ciò sarà più una eccezione, che una regola, preludendo così alla riforma di questo genere di componimento, avvenuta per opera dello Zeno e del Metastasio.

Infine un'altra modificazione si nota nel cambiamento della catastrofe. Mentre, nell' *Orfeo* del Poliziano, lo svolgimento della rappresentazione finisce con l'annunzio della morte di Orfeo, che era stato sbranato dalle Menadi, dopo di aver di nuovo perduta Euridice, il nostro melodramma invece si chiude con la scomparsa volontaria di Orfeo dalla scena, e con la riconciliazione della regina Autonoe con Aristeo, il quale, pentitosi del mal fatto, viene perdonato di tutto. In verità sarebbe stata più opportuna per costui una severa punizione, e magari anche la morte, perchè era stata la causa di tanti guai.

Ma era legge quasi costante, a quei tempi, che non bisognava lasciare il teatro, sotto l' impressione di casi troppo luttuosi, e anche il nostro poeta dovette piegarsi ad accontentare i gusti del pubblico veneziano. « Di siffatte catastrofi », scrive il Belloni, « se ne incontrano un'infinità nei

lavori del '600. Uno dei primi melodrammi, rappresentato a Venezia, fu appunto l' *Armida* scritto nel 1639 da Benedetto Ferrari, che lo trasse dal noto episodio della *Gerusalemme liberata* del Tasso. Ebbene il Ferrari, anche lui, mutò la favola a suo modo, fingendo che Armida, partito Rinaldo, lo inseguisse fin sotto le mura di Gerusalemme, ove, dopo la presa della città, ella era per suicidarsi. Ma Rinaldo, sopraggiunto poco dopo, la conforta e le promette di sposarla. Così i due eroi, felici, vengono sul loro trono elevati dalla invitta regina del mare, la sempre gloriosa Venezia »[1]. Lo stesso fece anche l'Aureli, con un altro suo melodramma, tratto dall' *Orlando furioso* e intitolato *Medoro* (1658). Quivi il nostro autore ci procura il piacere di farci vedere uniti per sempre il giovane amico di Cloridano con Angelica, invano desiderata dal rivale Leomede, e di farci compiere un viaggio, insieme con Sacripante e col mago Atlante, al lontano Catai, per gettare uno sguardo indiscreto entro le mura del castello, ove i novelli sposi tubavano il loro idillio. Queste ed altre alterazioni i librettisti giustificavano con la necessità di compiacere al genio del pubblico, dei cantanti e dei macchinisti. « Tu perdi il tempo, amico lettore », — avverte Vincenzo Nolfi[2], nella prefazione al suo *Bellerofonte* — « se, con la *Poetica* dello Stagirita in mano, vai rintracciando gli errori di quest'opera, perchè io confesso alla libera che, nel comporla, non ho voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'autore degli apparati, nè ho avuto altra mira, che il genio del popolo, a cui s'ha a rappresentare ».

---

[1] *Op. cit.*, p. 323.

[2] A. Belloni, *Op. cit.*, p. 325.

VII.

Si continua l'esame dell' " Orfeo " dell'Aureli.

1. Pregi e difetti del melodramma dell'Aureli. — 2. Sua rappresentazione a Napoli. — 3. Sua migrazione in Francia e parallelo con l'*Orphée en machine* del De la Grange Chancel. — 4. Scopo del melodramma francese.

1. Da quanto abbiamo detto sin qui, si rileva come il gentile mito d'Orfeo e d'Euridice, nel dramma dell'Aureli, è vero che ha perduto la sua impronta classica, ma il lavoro ha acquistato non poco pel suo movimento drammatico. Di fatto, è più efficace e più intenso il dolore cagionato ad Orfeo da un Aristeo, fratello suo, che gl'insidiava la fedeltà della moglie, come finge il nostro autore, che non quello cagionato da un Aristeo estraneo, come han fatto gli altri, seguendo le orme di Virgilio. Inoltre è più amaro il rimorso, che sente uno il quale ingiustamente perseguita una persona, credendo giusta la sua persecuzione, senza poi potere più rimediare al danno cagionato, che non il rimorso di uno che non è stato lui la causa di un danno ad altri.

A proposito del primo punto, così si esprime F. S. Quadrio: « Tre sono le sorte di personaggi, che perseguir possono, affliggere o condurre a infelicità il protagonista: o sono nemici, o indifferenti, o amici. Il terzo di questi casi è il migliore »[1]. E, a proposito del secondo punto, afferma: « Quattro differenti casi si possono dare. Chi reca offesa, o lo fa per motivo giusto, o ingiusto; e, o sa che il motivo è giusto e lo crede tale, o sa che il motivo è ingiusto, e lo crede giusto. Di qui sorgono le quattro situazioni seguenti:

1° Quando alcuno ha giusto motivo e lo ritiene tale.

[1] *Della storia e della ragione d'ogni poesia* cit., libro I, distinz. III c. III, p. 244 e sgg.

2° Quando alcuno ha ingiusto motivo, e lo riconosce tale.

3° Quando alcuno ha giusto motivo, e lo crede ingiusto.

4° Quando alcuno ha ingiusto motivo, e lo crede giusto ». [1]

Il quarto di questi casi, continua il Quadrio, è il più efficace a suscitare la compassione, ed è quello appunto che il nostro autore, modificando un po' la tela della favola, ha adoperato nel suo melodramma.

Invero, in una scena che forma il pernio del II a., si descrive un colloquio tra l'amante Aristeo ed Euridice, la quale si prefiggeva di ricondurre il cognato su la retta via e di restituirlo all'amore di Autonoe, sua sposa abbandonata. Ma Orfeo che, roso dal tarlo della gelosia, la spiava continuamente, da alcune parole del dialogo male interpetrate, credette di aver la prova del tradimento della sua Euridice. Sicchè, in preda allo sdegno ed al più insano furore, prende a malmenare la povera imnocente, fino al punto di mandare, per vendicarsi, un suo fido pastorello ad ammazzarla.

Per fortuna questi, mentre attendeva la bella donna al varco, s'accorge che Aristeo la insegue, ed ella fugge per non cadere nelle sue mani. Ma disgraziatamente, nella fuga, calpesta col piede una vipera, appiattata tra l'erba alta, e, morsicata, muore all'istante. Il pastorello, attonito, corre subito da Orfeo, per narrargli quanto aveva visto, e fa di tutto per disingannarlo dal creduto tradimento della moglie, per cui il trace cantore, affranto dalla commozione, prorompe in lagrime.

In lui tutto lo sdegno si mutò in compassione, e incominciarono le punture del rimorso, per non poter più chiedere perdono alla sposa di tutti i maltrattamenti, che le aveva ingiustamente inflitti, onde impreca acerbamente contro il fratello Aristeo.

---

[1] *Op. cit.*, l. cit., c. IV.

Bellissima è la scena (a. II, sc. 3ª), a cui abbiamo accennato innanzi, e giova riportarla, come saggio. Euridice, dopo di aver preso gli opportuni accordi con Autonoe, per trattare la riconciliazione tra i due, si avvia con questa verso un luogo, dove attendeva Aristeo. A un certo sito, Autonoe si nasconde, ed Euridice si fa incontro al cognato, il quale così esclama:

ARISTEO: Ecco il sol che m' innamora,
O cara vaghezza,
O vaga bellezza,
Che l'anima adora.
EURIDICE: Accostati, Aristeo,
ARISTEO : Ti servo, o bella. Che fortuna!

Intanto, non visto da nessuno, si trova a passare di là Orfeo, il quale, al vedere i due in dolce colloquio, ebbe a morire, e, nascondendosi per meglio assistere ai loro discorsi, esclama tra sè con rabbia:

ORFEO: Euridice!
Sola con Aristeo! Ciel, che favella?
EURID. *ad Ar.* : Dimmi, dove apprendesti
Ad accenderti, o crudo, e a spegner poi
Bambina in fascie del tuo amor la fiamma?
ARISTEO : Spento il mio ardor?! Ah! che più che mai m'infiamma!
EURID. : Eppur so che tu amasti, e or più non ami!

(A tali parole, Orfeo, non potendone più, ruggisce tra sè:

E questa, iniqua, fedeltà tu chiami?!)
ARISTEO *ad Eur.*: Io più non amo? anzi giammai nel core
Com' or sentii d'amor le fiamme ardenti!
EURID.: Dunque, s'è ver che avvampi,
Godrai veder degli occhi amati i lampi?
ARISTEO : Ardo, peno, e sospiro,
Ma pur gioisco allor quando ti miro.
EURID.: E, se chi t'ama al seno tuo venisse
Volontaria a offrirsi, o che faresti?

(A questo punto Orfeo vien meno dalla disperazione, e soffoca un grido entro il suo petto:

Empia! che ascolto?)
ARISTEO : Innalzerei devoto templi a la sorte

E voti al Dio di Gnido.
EURID.: Ebbene, chi t'adora è vicina!

In questo momento Orfeo, credendosi ormai tradito e non potendo più contenere la sua collera, esce dal nascondiglio, e grida:

Vidi e intesi abbastanza, o core infido!

nè volle ascoltare le proteste d'innocenza di Euridice, che cercava di calmarlo: recatosi a casa, subito affida al pastorello il mandato di ucciderla.

Anche commovente è la scena del pastore Orillo, quando annunzia ad Orfeo la morte di Euridice. Eccola:

ORILLO: Orfeo, ascolta:
Mentr'io, tra fronde ascoso,
L'attendo al varco, e al ferir m'accingo,
Giunge Aristeo, il qual se le scopre amante.
Ella, irata e costante,
Da sè lo scaccia, lo minaccia e fugge:
Ma, nel fuggir, col piede
Cruda vipera preme, e questa, offesa,
Con morso velenoso,
Mandò la bella entro il Regno tenebroso.

Il libretto, com'è chiaro, non manca di pregi, ma naturalmente, oltre a quelli a cui abbiamo accennato innanzi, vi sono anche dei difetti. Essi posson ridursi in generale a quelli che furon comuni a tutto il '600, e in ispecie all'abbondare delle metafore troppo ardite e all'uso di versi troppo brevi, talvolta finanche di tre sillabe, che servivano per le così dette « ariette ». Valga, a mo' d'esempio, la scena 2ª dell'a. I, dove la vecchia Erinda, nutrice di Aristeo, vedendo il suo pupillo venir meno, dal troppo amore per Euridice, così grida:

Aita,
Soccorso,
Correte,
Signore,
Perdio, Aristeo
Dal duol trafitto ei muore.

E, nella scena 1ª dell' a. III, Orfeo, credendosi ingannato da Euridice, va vagando pei boschi, e così si lamenta:

Sempre dolente
Il sol nascente
Mi vederà;
Con voci meste,
Per le foreste,
Alte querele,
Spargendo andrò.
E piangerò
Per infedele
Empia beltà.

I versi brevissimi piani, sdruccioli, tronchi delle canzonette, erano usati a tutto spiano, e certe bizzarrie metriche, che parvero una novità in certi melodrammi dei giorni nostri, trovano appunto riscontro nella poesia melodrammatica del seicento [1].

Nonostante però questi ed altri difetti, nel complesso, il melodramma piacque, e, dopo d'essere stato rappresentato a Venezia, la prima volta nel 1672, come abbiamo riferito innanzi, fu poi replicato nell'anno 1695, nel teatro Formaglini di Bologna, ma col titolo cambiato: *Orfeo, ossia Amore che inganna.*

2. Ma tal quale fu scritto venne rappresentato anche a Napoli nel 1682, nel Regio Palazzo, sotto il vicereame dell'Ecc.mo Sig. Marchese De Los Velez. [2] Da ciò si rileva che, mentre i melodrammi forestieri venivano riformati pei teatri di Venezia, quelli di origine veneziana trasmi-

---

[1] A. Belloni, *Op. cit.*, p. 330.

[2] Tale notizia viene riportata anche da B. Croce, nella 1ª ediz. de *I teatri di Napoli* (Napoli, Pierro, 1891, p. 187), dove parlando dell'incendio del teatro di S. Bartolomeo, dice che, nonostante la distruzione di esso, non cessarono in quel tempo le rappresentazioni, e i musici della R. Cappella recitarono a palazzo l'*Orfeo*, dramma di A. Aureli, con musica di Sartorio. Questo ricordo fu soppresso nella 2ª ediz. *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII.* Nuova edizione. (Bari, Laterza, 1916, p. 81).

gravano dalla laguna nelle altri parti d'Italia, e specialmente a Napoli. Così, ad esempio, è vero che nel 1654 veniva rappresentato su le scene veneziane il *Ciro* del napoletano G. C. Sorrentino, « con prologo, aggiunte, mutazioni e aggiustamenti all'uso di Venezia, ma, pochi anni prima, nel 1651, Venezia aveva dato a Napoli il primo melodramma, con *Il Nerone ovvero l' incoronamento di Poppea* musicata dal Monteverdi, ed altri melodrammi negli anni seguenti, con musica del Cavalli. « Così (scrive il Belloni) la storia del teatro musicale napoletano s'apre coi nomi dei due musicisti, che rapprerentano il massimo fiore e la splendida decadenza del melodramma nel sec. XVII. Napoli rimase affascinata dalla maniera ardita, facile, calda, sovrabbondante del Cavalli; le sue stesse negligenze, quel suo fare scapestrato, per cui spesso la musica non s'accorda con le parole e con la situazione scenica, quella sua ricerca dell'effetto, quelle sue strepitose sinfonie, colpirono la fantasia e solleticarono il gusto dei Napoletani; e la sirena del mare divenne la seconda patria del melodramma. Così, dopo Marco Antonio Cesti, altro campione dell'arte veneziana decadente, Venezia perdette la sua egemonia e Napoli divenne il centro più fiorente della sua produzione melodrammatica » [1].

3. Ma il dramma dell'Aureli pare abbia avuto la fortuna di migrare anche in Francia, dove venne alquanto modificato dal rammentato De La Grange.

Già, fin dal 1645, il melodramma italiano era penetrato nella nazione vicina, sotto gli auspici del cardinal Mazzarino, il quale fece rappresentare su le scene del « Petit Bourbon » un'opera veneziana, scritta da Luigi Strozzi e musicata dal Sacrati, la quale era stata già data a Venezia nel 1641. D' allora i Francesi cercarono ben presto di emanciparsi dall' influenza italiana, creando un loro proprio stile drammatico, ma, nelle loro composizioni, non potevano fare a meno di non studiare i melodrammi italiani. Di fatto, nonostante che l'autore dell' *Orphée en machine* si

---

[1] *Op. cit.*, p. 332.

affretti a dire, che egli compose il dramma, seguendo i suggerimenti del Racine, tuttavia a noi sembra, che vi sia molta analogia tra l'opera dell'Aureli e quella dello scrittore francese.

Ambedue han preso le mosse dal racconto di Virgilio e di Ovidio, ma, come il poeta veneziano, per dar maggiore drammaticità all'azione, v' intrecciò tanti altri fatti romantici, svolgendo più ampiamente l'episodio della passione di Aristeo per Euridice, e inventando di sana pianta l'episodio della gelosia di Autonoe, regina di Tracia, che si traveste da zingara per andare in cerca di Aristeo, suo marito, così ha fatto anche il poeta francese.

Se non che questi, per apparire originale, ha cambiato l' intreccio, inserendovi un episodio che non è ricordato nella narrazione ovidiana, cioè quello di un forte amore scoppiato nell'animo di Filonice, regina di Tracia, per Orfeo, cui ella vide la prima volta, nella spedizione degli Argonauti.

Forse l'autore dovè trarre l'ispirazione del detto episodio leggendo il VII libro delle *Metamorfosi*, dove Ovidio, cantando della spedizione degli Argonauti, narra di Medea, regina della Colchide, la quale s' innamorò di Giasone, il capo della spedizione, cui poi sposò dopo d'averlo aiutato per la conquista del vello d'oro. Il poeta francese però, sempre per conservare una certa originalità, attribuisce il fatto ad Orfeo, cangiando il tempo e il luogo dell' innamoramento. Secondo noi, però, egli non si sarebbe ardito di portare una simile innovazione nel mito d'Orfeo, se non ne avesse avuto l'esempio dal poeta veneziano. Ad ogni modo il De la Grange pare si attenga assai di più alla narrazione ovidiana, come vedremo nella esposizione della tela del suo lavoro [1].

Nella prima scena del I a. si narra dell' innamoramento di Filonice, regina di Tracia, per il dolce cantore

---

[1] De la Grange-Chancel, *Orphée en machine*, in *Oeuvres théatrales,* « Nouvelle édition, revue et corrigée par lui même », Paris, « chez les libraires associés », 1758, voll. IV in 16.°

Orfeo, la cui bellezza e la cui voce l'avevano ammaliata, allorchè gli Argonauti, nel 1253 a. C., partendo da Jolco in Tessaglia e passando per Bisanzio nella Tracia, si recavano nella Colchide ad appropriarsi del vello d'oro. Dopo la conquista, ripassando per la Tracia, la regina voleva impedire il ritorno di Orfeo in patria, ma, non potendo, chiamò in aiuto uno stregone, che era a corte, di nome Celeno, affinchè facesse venire a Bisanzio Euridice, da lui amata, più contenta di tenere una rivale sotto gli occhi, che non vedere mai più l'oggetto del suo amore. Tutto ciò fu eseguito immediatamente in segreto. Ma, quando Orfeo viene a cognizione del desiderio della regina, egli rifiuta di restare, adducendo come pretesto che in detta regione vi erano le Baccanti, che avevano una religione differente da quella della Tessaglia, di cui era capo lui.

Intanto, mentre il tracio eroe parla con Filonice, appare una nube splendidissima, dalla quale vien fuori Euridice, che era stata rapita dai piedi dell'altare, dove era per congiungersi in matrimonio, contro sua voglia, col noto Aristeo, ed era trasportata alla reggia di Filonice. Quivi ella racconta ad Orfeo, come i parenti la volevano dare per isposa al suddetto rivale, ma ella fu tenace nel suo proposito e costante a rifiutare, finchè, mentre era per celebrarsi il rito, per virtù magica, venne sollevata in aria da quella nube, che essi avean veduta. A questo punto finisce il I atto.

Nella 2ª scena del II a., poi, Orfeo, rimasto solo con Euridice, le fa il quadro degli usi deplorevoli della Tracia e del pericolo che vi correva, pei tanti vizi e per l'ipocrisia che vi regnava, come abbiamo accennato innanzi, per cui le propone di fuggire. Ad ogni modo, per evitare dolorosi inconvenienti, stabil.scono di chiedere alla regina il suo consenso per celebrare il loro imeneo nel posto dove si trovavano.

Questa intanto l'accorda, ma poi se ne pente, e manda di nuovo a chiamare il mago Celeno per impedirne l'attuazione. Lo stregone accorre, e tosto si reca in giardino dove, mediante alcuni incantesimi, fa comparire una grotta tetra

e orribile, davanti alla quale, dopo d'aver pronunziati degli scongiuri, evoca gli spiriti infernali. Allora immantinente si fa innanzi Aletto, la più feroce delle Furie, la quale si mette ai suoi ordini. Egli le espone i suoi desiderî: che, cioè, al momento in cui Euridice si reca in giardino a coglier fiori per ornare la sua festa, al luogo del suo passaggio deve far sorgere una serpe, che, con un morso l'avvelenasse, cagionandole la morte. Dopo di ciò, innanzi agli occhi della regina stessa, fa scomparire la grotta ed apparire in sua vece il palazzo reale, splendidamente illuminato per le nozze di Orfeo.

Il III a. incomincia con una scena, in cui la regina Filonice finge di augurare al suo patito il più lieto avvenire, a patto però che, se mai la sua legittima sposa venisse a morte, egli debba accettare la sua mano. Ma Orfeo risponde ch'ei ne morrebbe certamente, se ciò avvenisse, e, sì dicendo, intuona un soave canto, per rendere propizi gli dei. Intanto, mentre i sacerdoti si apprestano al sacro rito, Euridice ritarda a venire, quando, ad un tratto, giunge coperta di pallore. Orfeo, spaventato, temendo non si fosse innamorata di qualche altro, la esorta a parlare, ma lei l'assicura della sua eterna fede, e, narrando la nota storia del serpe, muore fra le braccia del promesso sposo. Questi allora, in preda al più atroce dolore, dà di mano ad un pugnale per uccidersi, ma il dio Imeneo lo impedisce, asportando lontano su di una nube l'arma micidiale e facendo comparire, al posto dell'altare, una campagna squallida e piena di bestie feroci, che s'avventano contro di lui, mentre da una caverna del monte Rodope escono lingue di fumo e di fuoco.

Orfeo allora, per niente impaurito, ammansisce col dolce suono della lira tutti questi elementi, e passeggia illeso in mezzo alle fiamme, quand'ecco gli comparisce la madre Calliope, che lo conforta e lo spinge a scendere all'inferno, per ritogliere all'Averno la sua amata consorte. Così lo prende con sè, e lo trasporta su di una nube nella reggia di Plutone, attraverso la quale si intravvedevano i Campi Elisi.

Il IV a. incomincia con una scena, dove si rappresenta una danza, ballata dalle ombre, durante la quale Euridice e Proserpina, regina dell'inferno, discorrono dei loro casi infelici. In questo mentre si presenta Plutone, il quale annunzia loro, come un mortale, dalla voce soave e dalla lira melodiosa, era giunto all'inferno, intenerendo Cerbero e Caronte e facendo sospendere le pene, a cui erano condannati Sisifo, Tizio e Tantalo, ecc. Ad un tratto compare da lungi la figura di Orfeo, che s'avanza lagrimando e cantando mestamente, per impietosire gli abitatori di quei luoghi d'ogni luce muti. Plutone, sempre più commosso, lo fa avanzare, e, dopo d'aver ascoltato i suoi desideri, pregato anche da Proserpina, gli promette di accontentarlo, dopo però di aver interrogato il Fato. Così si allontana alquanto, e lascia i due amanti soli, nel qual tempo Euridice svela ad Orfeo l'opera nefanda della regina Filonice, per la qual cosa ei giura di vendicarsi.

Tornato Plutone, fa noto agli sposi il volere del Destino, e li rende liberi, ma a patto che, durante il percorso per tornare su la terra, nè Euridice rivolga la parola ad Orfeo, nè questi si volga a guardarla. Il misero vate promette, ma, al ritorno, incontra sul suo cammino spettri paurosi, spiriti orribili che danzano laidamente, incendi, stragi, ecc., cose tutte che loro incutono terribile spavento. In questo mentre, forti dubbi assalgono Orfeo, il quale incomincia a temere che Euridice non lo segua e che invece Plutone si sia voluto vilmente burlare di lui. In preda a questi angosciosi pensieri, egli si volge indietro, per assicurarsi se Euridice lo seguiva oppur no; ma in tal modo la legge era stata rotta, e la poveretta, come colpita a morte, tornava nel regno delle ombre, esclamando:

Qu'as tu fait, malheureux?!

Così Orfeo perde di nuovo la sua cara sposa, e, atterrito, vuol tornare da Plutone, per impetrare novellamente la grazia. Ma la furia Aletto, che, evocata dal mago Celeno, mal vedeva rapirsi la sua preda, s'avventa su Euridice, e circonda di fiamme il misero cantore, che è costretto a la-

sciarla, mentre gli spettri, sollevatolo su le loro braccia, lo trasportano in Tracia. Dopo ciò l'inferno sparisce, e compaiono di nuovo, in suo luogo, le sale della corte di Filonice, dove una schiera di Baccanti danzano l'ultimo ballo.

Nella 1ª scena intanto del V a., Filonice, avuta notizia del ritorno degli sposi su la terra, come aveva riferito il mago, e ignorando ancora la trasgressione del divieto per parte di Orfeo, se ne lamenta con Celeno, il quale le promette che, se non potrà impedirlo, inciterà le Baccanti a compiere la strage dei due amanti, facendole insorgere, col pretesto di difendere la religione degli spiriti contro il capo di una religione straniera, che insultava i loro riti. Tutto ciò viene subito eseguito, con l'approvazione di Filonice, che poco dopo comincia ad essere dilaniata dai rimorsi. Ad un tratto giunge Nerina, una delle sue ancelle, che racconta lo strazio fatto del corpo di Orfeo, affermando che, volendo costui sgozzare Celeno su la porta del loro tempio, era stato assalito dalle sacerdotesse che lo fecero a brani. La regina, ripreso coraggio, dapprima approvò, ma poi, quando udì che Euridice non era tornata con lui, si fece trasportare sul posto per soccorrere Orfeo. Egli, però, si coprì il volto per non vederla, e in questo frattempo il sole s'oscura, la terra trema, e le statue ondeggiano su i loro piedistalli, mentre acute strida s'odono provenienti dai boschi e dalle caverne dei monti vicini.

La regina allora, spaventata, porge un pugnale ad Orfeo, perchè glielo immerga nel seno, ma lui si nega, per farle scontare tutto lo strazio della pena dovutale. Ad un tratto, su di una nube fulgidissima, compare Calliope, madre di Orfeo, la quale conforta il figlio, assicurandolo della protezione del padre Apollo, che punirà severamente i colpevoli, e, a sua richiesta, lo prende con sè, e lo trasporta su la tomba di Euridice. Dopo di ciò, il sole si copre di nubi, e appare nuovamente il luogo, dove era stato compiuto il misfatto, e dove si vedeva Celeno con le sacerdotesse mutate in alberi. Filonice, dopo d'aver invano chiesto la morte, viene incenerita insieme col suo palagio da Apollo, il quale d'allora in poi maledisse la Tracia.

Da quanto abbiamo esposto, appare evidente che lo scrittore francese ha seguito fedelmente il racconto d'Ovidio, fino all'uccisione di Orfeo e alla punizione delle Baccanti, ma, oltre a tanti altri particolari, differisce dal melodramma dell'Aureli, per il ritorno alla catastrofe luttuosa. Si scosta poi dalla narrazione ovidiana, sia per l'introduzione di tanti episodi fantastici, atti ad impressionare il pubblico, sia per il fatto ch'egli dice avere le Baccanti trucidato Orfeo, non perchè questi, avversando nuove nozze, si fosse dato a liberi amori, ma perchè egli era capo di una novella religione, la quale contrastava con il culto del Bacco infernale venerato in Tracia. In ciò l'autore pare che abbia subito l'influenza del metodo critico e filosofico, inaugurato da Descartes (1596-1656), intorno agli avvenimenti storici e sociali, applicato anche alla mitologia.

Il dramma, però, è un po' troppo lungo per poter essere musicato, e a noi sembra sia stato ispirato piuttosto da passione politica che da altro, allo scopo, cioè, di muovere il re di Francia ad una nuova crociata contro l'impero dei Califfi, che seviziavano in tutt' i modi i cristiani.

Fin dal tempo di Luigi XIV (1661-1715), in fatto, i Turchi, quantunque sconfitti a Lepanto, tenevano ancora il primo posto nell'Europa orientale, e fin dal 1645 avevano riaperta la guerra contro Venezia, per privarla del possesso di Candia. La Repubblica domandò soccorso all'Europa, cui doveva interessare che quel forte baluardo dalla cristianità non cadesse nelle mani dei Turchi; ma risposero all'appello soltanto il Pontefice, la Toscana, Napoli e Malta, che misero insieme ventuna galee. Piccolo aiuto che venne presto a mancare, perchè, dopo un mese, la flotta degli alleati si ritirò, e Venezia rimase di nuovo sola contro tutte le forze dei Turchi, i quali, dopo d'aver espugnato Canea, nel 1648 assediarono la città di Candia. L'assedio è uno dei più memorabili che ricordi la storia antica e moderna; la repubblica di Venezia sostenne per ben 22 anni la difesa di quella città, spiegando un eroismo incredibile, finchè nel 1669, dopo tre anni quasi di continuo combattimento, Can-

dia, ridotta ormai un cumulo di macerie e abbandonata dagli alleati della Repubblica, si arrese. Inoltre, nel 1683, si erano spinti fin sotto le mura di Vienna, e sarebbero giunti ad impadronirsi di quella capitale, mettendo in pericolo tutto il resto dell'Europa, se non fosse accorso il polacco Sobieski, che li pose in fuga. Infine Eugenio di Savoia, nel 1697, con la vittoria di Zentha, finì di abbattere per sempre la potenza dei Turchi, che, al tempo di Luigi XV, agonizzava quasi.

Ora pare che l'autore del melodramma abbia voluto spingere, con la sua opera, il re cristianissimo che allora menava una vita inimitabile nei banchetti e nelle mollezze, circondandosi di favorite e cortigiani, per cui spendeva tesori immensi, a liberare una volta per sempre quelle belle regioni dall'esoso dominio dei Turchi, rifacendosi così delle perdite snbite in Europa per le guerre di successione. Tutto ciò si rileva dal prologo, ch' egli premette alla sua opera.

Questo costa di due scene, nella prima delle quali il poeta fa svolgere un dialogo tra un Genio e la musa Calliope, che s' era recata ai confini della Tracia, donde si scorgeva la città di Costantinopoli. Ella si lamentava che la ricca regione, la quale era stata la culla della poesia e delle arti belle, era caduta in mano ai Turchi, che l'avevano fatta precipitare nella primitiva barbarie, e non avevano risparmiato neanche l' isola di Creta, dove Giove era stato allevato, distruggendone i templi e le altre opere d'arte. Poi prosegue: Tutto ciò peraltro è giusto castigo degli dei per lo scempio, che quegli abitanti fecero un dì del figlio, ma ormai può bastare, e prega il dio Apollo che voglia aiutarli a risorgere.

Nella 2ª scena poi avviene un altro dialogo tra Calliope ed Apollo, che su di un cocchio dorato compare subito alla bella ninfa che l'aveva invocato. Egli dice essere dolente di non poter accontentare Calliope, perchè il re di Francia, a cui spetterebbe l'obbligo di conquistare quei luoghi liberandoli dall'oppressione dei turchi (« qui doit dompter les fureurs de la Trâce ») passa invece il tempo negli ozi e nei

divertimenti teatrali. Poi aggiunge: La pace, pocanzi conchiusa, non tollera che si facciano altri combattimenti, se non quelli su le scene. Per questo esorta la sua bella Musa a disfare i teatri e a muovere l'animo del Re, perchè ponga un rimedio ai mali della Tracia.

A ciò Calliope risponde, che è inutile il suo andare in Francia, perchè non sarà ascoltàta, essendo ivi in onore soltanto Melpomene, la musa della tragedia, e Talia la musa della commedia. Allora Apollo l'assicura dicendo, tra le altre cose, che adesso verrà anche la volta sua, e le sorelle imploreranno il suo aiuto per cantare le gesta di Luigi XV. Indi aggiunge: In questi giorni, in cui la pace sembra aver consacrato il regno dei piaceri, tua sorella vuole che tuo figlio, trionfante della Parca, comparisca con splendore presso un giovane monarca, per spingerlo a liberare la Tracia.

Si accenna qui alla pace di Aquisgrana, conchiusa nel 1748, a cui seguirono otto anni di tregua e di cui approfittò la Francia per estendere il suo commercio e le sue colonie. Al dir del Voltaire, si rinnovarono allora, a Versailles, i tempi di Antonio e Cleopatra facendosi Luigi XV, nelle cui mani era il regno, comandare dalla bellissima M.me de Pompadour. Non può trattarsi di Luigi XIV, perchè l'autore ne parla come di persona defunta. Il melodramma, dunque, che non porta alcuna data, potè essere scritto nel decennio 1748-58, anno in cui morì il La Grange-Chancel, e scoppiò la disàstrosa guerra dei sette anni.

VIII.

L' « Orfeo » dell'ab. Andrea Minelli.

1. L' *Orfeo* dell'ab. Minelli. — 2. Scarsa relazione col mito classico. — 3. Imitazione dell'*Aminta* del Tasso.

A mano, a mano, però, che ci allontaniamo dall'epoca dell'Umanesimo, il mito d'Orfeo va perdendo sempre più la

sua impronta classica, e prende invece il carattere di quella società leziosa e scipita del sec. XVII, come ci viene dimostrato dal melodramma dell'ab. A. Minelli.

Nella tela del suo lavoro, diviso in tre atti, pare che l'autore si allontani un po' troppo dalla narrazione ovidiana, poichè ci presenta i protagonisti, che, ancora adolescenti, si vedono per la prima volta in un giardino, dove s'innamorano, senza che si fossero mai conosciuti fin allora.

Di fatto, egli, nel primo atto, immagina che Euridice, ninfa del seguito di Diana, passeggiando per un ameno boschetto, s'incontri per caso con Orfeo, giovanetto imberbe, che andava a diporto per quei paraggi. Al contrario Virgilio racconta come i due fossero già sposi, e Ovidio ce li presenta che eran prossimi a stringere i dolci nodi.

L'autore, poi, prosegue fingendo che, mediante l'opera di Cupido, altro personaggio della scena, essi sentano una simpatia scambievole, che poi si muta in amore ardente.

Ma Cupido, non contento di aver piagato il cuore di Orfeo, si accinge a ferire con un altro dardo quello di Aristeo, un pastorello che vagava per quei luoghi ameni, in cerca di avventure. Questi sfidava l'armigero dio, ridendosi dei suoi strali e vantandosi che nessun volto femminile l'avrebbe mai fatto innamorare di sè, allorquando s'incontra nella fortunata coppia di Orfeo ed Euridice.

È inutile dire che il sempliciotto, ferito al cuore, immantinente rimase preso della bella forosetta, che giurò di far sua ad ogni costo. Ma bisognava fare prima i conti con Orfeo. Senza indugio egli si avvicinò al suo rivale, e attaccò con lui una violenta quistione a chi dovesse spettare la leggiadra fanciulla.

Alle lor grida accorse Diana, la regina dei boschi, che fu nominata arbitra della contesa. Essa allora ordinò che s'ingaggiasse tra i due una lotta, e stabilì che al vincitore sarebbe stata data in premio la bella sua sacerdotessa.

Così, in men che si dica, i due si avvinghiarono l'un l'altro, e si scotevano a vicenda, mentre, poco lungi, assistevano al cimento, da una parte, Diana che propendeva

per Aristeo, e Cupido dall'altra, che parteggiava per Orfeo, suo devoto. Quest'ultimo rimase vincitore, e a lui fu aggiudicata Euridice; Aristeo cedette per allora, ma giurò ch'egli non avrebbe giammai desistito dal seguire Euridice, fino alla morte.

Qui finisce il primo atto che, come si vede, è del tutto pura invenzione dell'autore, e in questo bisogna giudicarlo originale. Se non che, a noi sembra estremamente ridicola la decisione presa da Diana di stabilire una lotta bruta tra i due amanti, venendo così l'autore ad avvilire la classica e solenne figura di Orfeo dalla dolce lira a quella di un barbaro cavaliere medioevale, o, peggio, a quella di un impertinente pastorello dell'Arcadia. Invece di quella zuffa, abbastanza plebea, poteva la dea indire un'altra prova tra i due, cioè la gara del canto, della musica ecc., come usava Virgilio coi suoi pastori, e così non avrebbe rimpicciolita tanto la tradizionale e ieratica figura del soave cantore di Tracia.

Nel secondo atto, l'autore finge che Aristeo, pur di trattenersi talvolta alquanto a discorrere con Euridice, cambi le spoglie di pastore con quelle di un bifolco, recandosi a lavorare nel giardino, dove era solita passeggiare la sua bella.

Infatti, un giorno, mentr'egli era tutto intento a vangare la terra, sente la voce di Euridice, che, non avendolo riconosciuto, gli s'accosta e gli domanda i casi della sua vita. Aristeo, allora, comprimendo l'agitazione del suo cuore, le incomincia a narrare velatamente la sua storia, ma, allorchè stava per dirle il suo vero nome, sopraggiunge Orfeo, che interrompe il colloquio e riconduce indietro la sposa.

Dispiaciuto, Aristeo abbandona per allora il suo divisamento di riconquistare l'amata non riamante, ma si prefigge di tentare il colpo un'altra volta.

Così si chiude il secondo atto, che è anch'esso totalmente invenzione dell'autore. Il terzo, infine, si apre con una scena, in cui Aristeo ed Euridice s'incontrano in una partita di caccia, indetta da Diana. Ma il focoso Meleagro dapprima si accompagna con lei, vestito da cacciatore, e poi,

per farsi subito riconoscere, riprende i suoi abiti di pastore.

La bella ninfa, al vederlo, impallidisce, e si sente perduta, ma si oppone a tutti i tentativi del bollente amatore. Aristeo, però, fermo nel proponimento di possederla, fa l'atto di rapirla, per cui ella lo prega di non toccarla, promettendogli invece di seguirlo dove lui volesse. Se non che, non appena il giovane si allontana alquanto, ella si dilegua, fuggendo su di un monte, donde, morsicata da una serpe, si precipita nel fiume sottostante, per cercarvi la morte.

Accorre subito Aristeo per salvarla, ma, vedendo vana ogni sua opera, si sveste e si getta anche lui a capofitto nelle acque, dopo di aver appeso gli abiti ad un albero, sul cui tronco avea inciso queste parole: « Quivi Euridice ed Aristeo son morti ».

Per caso, si trova a passare di là Orfeo che seguiva gli altri cacciatori, e, al vedere quelle vesti e nel leggere quelle parole, intuì subito l'accaduto, per cui venne meno, prorompendo in disperati accenti. Riavutosi, non sapendo che pensare, stava per darsi la morte anche lui, allorchè sopraggiunge Diana, che prima gli trattiene il braccio, armato di pugnale, e poi lo conforta a scendere all'inferno, promettendo di adoperarsi presso Plutone, per fargli restituire la sua Euridice.

Orfeo obbedisce e va all'Erebo, scongiurando il dio terribile di ridonargli la consorte. Costui al principio si oppone, ma poi s'intenerisce e cede, imponendo, però, la solita legge, che Orfeo viola troppo leggermente. Euridice quindi gli viene strappata un'altra volta, e, mentre l'inconsolabile cantore si lamenta della crudeltà della sorte, interviene Diana, che, in premio della fedeltà degli sposi, li ricongiunge di bel nuovo, e li trasporta seco in cielo, tramutandoli in costellazioni, che unisce a quella di Orione, suo amante.

Il terzo atto si chiude con l'abbassamento della sfera della luna, intorno a cui si dispongono in bella mostra i nostri due protagonisti, trasformati in astri.

2. Da quanto abbiamo esposto appare che, solo nel III a., si accenna a qualche episodio della leggenda classica, che

peraltro è ridotta a minimi termini. L'autore v'intreccia anche la favola degli amori di Orione con Diana, ed avverte, nella prefazione, ch'egli s'è ingegnato di tessere il presente dramma pastorale su le favole a tutti note.

Ma, per quanto riguarda il mito d'Orfeo, noi v'incontriamo solo qualche piccolo accenno relativo all'incidente della serpe e appena qualche scena riguardo alla discesa nell'inferno, episodi che nelle fonti classiche sono ampiamente svolti.

Giunto davanti a Plutone, infatti, Orfeo recita quella preghiera che trovasi in Ovidio:

O positi sub terra numina mundi,

che vien tradotta coi seguenti meschini versi:

ORF. Per pietà, Numi severi,
Il mio ben non mi negate.
PLUT. Invan, Pastor, tu chiedi
Della sposa fedel
L'estinta salma.
Chi una volta penetrò l'inferno,
Più non ritorna ai dì; vi sta in eterno.
ORF. Misero, che far deggio?
Se la mia dolce sposa
Or negar mi volete
Con lei, tra questi orror, me racchiudete.

Ma non sappiamo, in virtù di che cosa, il Minelli faccia scendere Orfeo all'inferno, a riprendere la sposa, se non ha detto alcuna parola della dolce lira del poeta e del suo canto soave, come si legge nei poeti latini.

Anche la catastrofe è diversa dalla tradizione classica. Mentre Virgilio ed Ovidio fanno terminare il racconto con la perdita definitiva di Euridice e con la morte violenta di Orfeo, il nostro autore, invece, seguendo la moda di quei tempi, tante volte ripetuta, finge che Diana intervenga e salvi dalla morte i protagonisti, trasportandoli nel cielo.

Ad ogni modo il melodramma non si può dire assolutamente privo di pregi: vi sono delle scene, come quelle dei travestimenti, solite nel '600, di un certo effetto drammatico. Ma i caratteri delle persone non sono resi con la

dovuta fedeltà. Orfeo, come abbiamo notato innanzi, non è più il poeta dipinto da Virgilio, grande, sdegnoso e preso di un amore veemente, ma un semplice pastorello della famosa Arcadia, e le azioni di Euridice son troppo manierate, artifiziose, puerili, e poco rispondenti al vero.

A noi sembra che, nel lavoro, ci sia un po' d'imitazione del Rinuccini, come appare dalla chiusa, e qualche scena tolta dall'*Aminta* di T. Tasso. Invero, nella scena seconda del IV a. del dramma tassiano, si narra che Aminta, avendo saputo che la sua bella Silvia era perita, vittima di una belva, corre su d'un monte per precipitarsi nel baratro sottostante, e anche nel nostro abbiamo incontrato una scena, dove si riferisce che Aristeo, avendo veduto che la leggiadra Euridice, morsa da una serpe, era morta, corre anche lui su lo stesso monte fatale, e si lancia nel vuoto.

Inoltre, nella suddetta scena, l'Aminta del Tasso, lamentandosi con Tirsi delle ripulse di Silvia, dice ch'egli vuol morire per amore di lei, e che vuol incidere nel tronco dei faggi la cagione della sua morte; e nel Minelli vediamo che Aristeo, prima di gettarsi nel burrone, scolpisce nel tronco di un albero il nome suo e quello di Euridice, morti per amore.

Se non che tale azione qui è fuor di luogo, perchè se il cervello di una persona è fuor di sè per un'ardente passione, ed è tutto preso dalla volontà di morire, come può pensare a incidere prima nella corteccia di un albero il ricordo dei suoi amori? Ciò avviene soltanto, allorchè un cuore, malato di amore, per alleviare i suoi tormenti, vuol affidare una storia pietosa alle piante, sfogando così la piena del suo dolore.

Infine facciamo notare che, a differenza del Tasso, l'autore ha reso troppo caste le relazioni tra quei pastori; ma, essendo egli un abate, non gli era forse permesso di fare diversamente.

Il melodramma — che fu rappresentato, come dicemmo, nel 1702 — è dedicato allo « ill.mo sig. conte Massimiliano Godi, nobile vicentino, cavaliere ornato di tutte le virtù et

esercitii cavallereschi, e specialmente di quello della caccia, onde non sdegnerà di porgere il suo riverito patrocinio a questi poveri pastorelli, che pure sono cacciatori, e perdonerà se non sanno tanto bene esprimersi ».

IX.

L' " Orfeo ,, di Paoli Rolli.

1. L' *Orfeo* del Rolli è un rifacimento di quello dell'Aureli. — 2. Caratteri scialbi. — 3. Le canzonette sono l' unico pregio.

1. Molto affine a quello del Minelli, in quanto alla dipintura dei costumi, è il melodramma di P. Rolli, composto nel 1743 e diviso in tre atti.

Veramente il suo lavoro, più che opera originale, sembra un rifacimento o, per meglio dire, una riduzione dell'opera di Aurelio Aureli, che abbiamo esaminato più innanzi. Di fatto, i personaggi, tranne parecchi secondari, da lui soppressi, sono gli stessi, e la tela del racconto poco differisce da quella del poeta veneziano, che noi già dicemmo esser troppo lunga.

V' incontriamo di nuovo quell'Autonoe, regina di Tebe, che fu già sposa di Aristeo e che costui abbandonò, per seguire Euridice, la nuova fiamma del suo cuore, e vi troviamo anche la stessa soluzione della catastrofe, escogitata dall'Aureli.

Nel I a. l'autore, — dopo la prima scena, in cui si svolge un dialogo tra Plutone e Proserpina che a noi sembra inutile, — introduce a parlare Euridice ed Autonoe, la quale, pur sotto finte spoglie, come immagina l'Aureli, aveva abbandonata la sua reggia in Tebe, e si era recata in Tracia, per sorprendere l' infido Aristeo nei suoi novelli amori Ed anche qui, come nel melodramma dell'Aureli, Euridice l'assicura che avrebbe lei vendicato l'oltraggio arrecatole dallo spergiuro marito.

Intanto vengono da lontano alla lor volta, amabilmente

discutendo insieme, Orfeo ed Aristeo che il poeta ci dipinge come amici e che gareggino tra loro a chi debba esser lo sposo della bella ninfa. Esse si nascondono, quando ad un tratto, Euridice, udendo che il suo amore era oggetto della loro disputa, esce dal nascondiglio, e, fattasi incontro ai due, intima che nessuno osi aspirare alla sua mano, poichè, in siffatta materia, unico arbitro è il suo cuore.

Tale scena pare un'imitazione delle egloghe di Virgilio, il quale, nelle *Bucoliche*, induce spesso dei rivali a gareggiar tra loro per la mano di qualche bella Amarillide. Se non che qui sembra poco verosimile che due giovani amino ardentemente una stessa fanciulla, e non vi sia tra loro alcuna ombra di gelosia, anzi vadano insieme, e si scambino dei complimenti vicendevolmente.

Inoltre il poeta pare che si diletti dei bisticci di parole. Di fatto, ad un certo punto, fa cantare Aristeo così:

> La pastorella
> Che m' innamora,
> È forse quella
> Ch'ami tu ancora.

A cui Orfeo risponde:

> La pastorella
> Che m' innamora,
> No, non fia quella
> Ch' ami tu ancora.

E così Euridice, dopo di aver udite le profferte d'amore d'ambedue, sebbene in cuor suo si fosse già decisa per Orfeo, tuttavia per punire Aristeo dell'abbandono della moglie legittima, si fa beffe di loro ed esclama:

> Vuolsi a decider tempo. Udite, intanto.
> Vuo' ch'Aristeo speri e non m'ami, e voglio
> Ch' Orfeo m'ami e non speri.

Anche poco consono alla naturalezza è quando Euridice, nell'ultima scena del I a., allo scopo di provare la costanza in amore di Orfeo, lo investe con motti pungenti, dicendogli:

> Udisti quanti fregi
> Adornano Aristeo? Degni di lode

Sono i tuoi, ma d'amor sono i suoi pregi:
Ambo, è ver, siete amanti e semidei,
Ma quegli è re d'Arcadia, e tu chi sei?

Si notano in questo primo atto anche molte reminiscenze classiche di Orazio, di Ovidio e specialmente di Virgilio, come abbiamo osservato anche nel Poliziano. In un passo imita il poeta mantovano, fingendo che Orfeo, non avendo potuto ancora conquistare il cuore di Euridice, sen vada errando tra le selve, prorompendo in questi lagrimosi accenti (I, 5):

Sente del mio martir pietade almeno
Tutto, se non la bella mia tiranna.
Amor le vola attorno e posa in seno,
Ma non le tocca il cor, che alletta e inganna.
Mormorando pietosi, o ruscelletti,
Sussurrando amorosi, o venticelli,
Sassi, fere, augelletti,
Erbe, piante, arboscelli,
Voi seguite il mio canto,
Mossi almeno a pietà: sola Euridice,
Me sventurato! è ancor sorda al mio pianto.

Il II a. si apre con un alterco tra Aristeo ed Autonoe, che, invasa dalla più furibonda gelosia, si scaglia aspramente contro il marito, chiamandolo spergiuro, mancatore di fede ecc., e cercando in tal modo di convincerlo a tornare a lei. Intanto da lontano s'odono voci allegre e i cantici di gioia delle ninfe, che inneggiano alle auspicate nozze di Orfeo e di Euridice.

Aristeo, presago di quanto avveniva, lascia in asso la moglie, e corre verso il luogo, donde partivano quelle voci di giubilo; se non che, alla vista degli sposi felici, rimane deluso nelle sue aspirazioni, e minaccia di ritogliere, a qualunque costo, ad Orfeo la bella sposa.

Così, mentre passa il corteo, egli esce coi suoi seguaci, i quali erano appiattati in un vicino boschetto, e rapisce Euridice. Questa, però, mentre egli la stringe tra le braccia, riesce a svincolarsi; ma, nel darsi alla fuga, preme col piede un velenoso aspide, che si rivolge sdegnoso, addentandole il

calcagno e facendola cadere priva di sensi, pel veleno che le avea inoculato.

Tale scena fu notata da Autonoe, che immediatamente accorre a dare aiuto all'amica, e rimprovera acerbamente il marito, che era stato causa della morte della bella ninfa.

Aristeo, in preda alla disperazione, uccide il serpente, e prorompe in imprecazioni contro i numi, che avevano mandato su la terra tali esseri abominevoli. Poi, straziato dal rimorso, si allontana. In questo mentre, giunge anche Orfeo che, insieme ad Autonoe, trasportano a casa Euridice morta.

Come si vede, questo episodio è tolto di peso dal melodramma dell'Aureli, se non che, in questo, l'autore finge che Orfeo avea già sposato Euridice, e ignorava la fiamma che bruciava il cuore di Aristeo per lei; laddove, in quello del Rolli, Orfeo non era ancora sposo di Euridice, e conosceva come Aristeo amasse, anch'egli, perdutamente la bella ninfa.

Ma, quel ch'è peggio, tale episodio, nel lavoro rolliano, non contiene alcun movimento drammatico, perchè Orfeo, allorchè si trova davanti ad Euridice esanime, rimane freddo e non maledice nemmeno Aristeo, che tentò di rapirgli l'avvenente sposa, rendendosi così reo della sua morte. Invece, nel melodramma dell'Aureli, questa situazione costituisce una delle scene più drammatiche e più commoventi, come abbiamo avuto occasione di notare a suo luogo.

A noi, quindi, pare che il Rolli abbia piuttosto sciupata la concezione del poeta veneziano, e fa quasi ridere il lamento, insulso e sciocco, a cui si abbandona Orfeo, innanzi alla salma della sua fresca sposa (II, 4):

> Giunta all'estremo è la disgrazia mia,
> Manca l'alito al cor languido oppresso;
> Vil saresti, alma mia, se tu non prendi,
> Perigliosa sia pur, la stessa via.
> Giunto all'estremo è la disgrazia mia.
>   O luminoso Dio, perchè mi dasti (*sic*)
> Vita si acerba e poi m' abbandonasti?
> Ma dall'alto fulgor del tuo gran lume

Sento fuor del costume
Che nuova, audace, irresistibil brama
M'accende. Voglio, sì, bella Euridice,
Dalla profonda region del pianto
Trarti a luce, o implorar restarti accanto.

Dai quali versi, cascanti, sdolcinati, non appare neanche un accento di sdegno contro Aristeo, causa di tanta sventura, mentre l'Orfeo dell'Aureli, il quale fin allora aveva alquanto sospettato della fedeltà della moglie, appena seppe ch'ella era morta per fuggir le insidie dell'amante Aristeo, prima scagliò furibonde imprecazioni contro lo stesso suo fratello, e poi voleva trafiggersi con un pugnale, per punirsi dei maltrattamenii inflitti per lo innanzi alla misera Euridice.

Sembra, però, che per tutto questo il Rolli trovi una scusante nella condizione della donna nel secolo XVIII e nella rilassatezza dei vincoli coniugali.

In quell'epoca, come ognun sa, era di moda considerare il matrimonio una convenienza, una finzione, e si riteneva che il perfetto amore non consistesse nelle dolcezze della famiglia, sibbene nel farsi corteggiare da uno stuolo immenso di ganimedi e cicisbei, brillanti e ridicoli, che cianciassero di amori e di mode; di amori specialmente, propagantisi, per vanità o per ozio di famiglia in famiglia, senza che in quegli animi esausti dei mariti nascesse pur l'ombra d'un turbamento generoso. Per questo una antica consuetudine nobilesca accettava di buon grado, fin nel sacrario della famiglia, l'uso di uno o più cavalier serventi, che facevano dell'amore un mestiere, onde la donna non apparteneva più al legittimo marito, se non di nome, come bellamente canta il Parini nel suo *Mezzogiorno* (vv. 49-111).

Ma torniamo all'*Orfeo* rolliano, di cui non meno ridicolo è il modo come incomincia il terzo ed ultimo atto.

Aristeo, visto che Orfeo si accinge a scendere all'Erebo, per riottenere Euridice, vuol seguirlo; ma poi, dissuaso da Autonoe, alla considerazione dei tanti pericoli di cui è disseminata la via, muta pensiero, si riconcilia con la moglie e insieme attendono l'esito di tale avventura.

Ora anche quest'altro episodio della riconciliazione dei

due sposi è stato tratto dall'opera dell'Aureli, che pel primo ideò un simile ripiego, per impedire che il suo melodramma avesse un fine luttuoso, da cui rifuggivano gli animi degli spettatori di quei tempi. Ma tiriamo innanzi.

Intanto Orfeo, varcato il fiume fatale, si presenta al Re dell'inferno, e, al suo cantare, veggonsi Plutone e Proserpina divenir compiacenti, mentre le anime degli abitatori dell'Eliso si avvicinano e quella di Euridice si avanza più delle altre. Così il tracio cantore espone la sua richiesta, e Plutone, dopo di aver alquanto resistito, alfine, non potendone più, rimette ogni decisione alla moglie sua.

Proserpina accorda la restituzione, ma a patto che sia lasciata la scelta ad Euridice, se cioè preferisce restare nei campi Elisii, ovvero vuol tornare alla luce del mondo insieme con lo sposo. Senz'altro, dunque, la fa venire alla sua presenza e l'interroga in proposito; ma questa guarda fissa Orfeo e non risponde. Di modo che l'infelice sposo, interpetrando male quel silenzio e credendolo un segno negativo, prorompe in lagrime e si volge per andar via. Allora Plutone lo conforta, dicendogli che le anime non hanno la parola e rispondono solo con gli sguardi. Onde prega Proserpina che restituisca le umane spoglie alla bella ninfa e la consegni ad uno sposo tanto fedele, esclamando:

Anche ai Numi accresce onore
Rallentarsi nel rigore
E a virtù d'alto decoro
Dar ristoro, usar mercè.

Così Euridice vien resa di nuovo ad Orfeo, e, nel congedarsi, ella ringrazia Proserpina, dicendo di esser pronta a far ritorno nei regni suoi, insieme col fido amante, quando lo permetta il Fato.

Da tale racconto si rileva come il Rolli, nella catastrofe, non faccia menzione dell'empia legge che, come riferiscono Virgilio ed Ovidio, fu imposta al dolorante sposo, cioè di non volgersi indietro durante il ritorno, a guardar la moglie, sotto pena di perderla di nuovo.

Onde possiamo affermare che, solo in questo, il poeta

romano si discosti dall'Aureli, e segua invece le orme di Ottavio Rinuccini, che pel primo soppresse l'infausta condizione, allo scopo di dare un lieto fine alla rappresentazione.

Con tale scena, però, il Rolli avrebbe potuto por fine al suo melodramma; ma, invece, egli prosegue per altre due o tre scene, che rendono vieppiù fiacca l'azione. In queste egli immagina che Aristeo ed Autonoe, i quali erano ad attendere il loro ritorno (che per loro era certo, avendolo appreso dall'oracolo di Delfo), dopo un'altra esplosione di gelosia, nel vederli spuntare dalla selva presso il tempio di Bacco, si facciano loro incontro, per congratularsi coi fortunati amanti. Se non che riesce estremamente ridicolo, quando finge che Aristeo, dopo d'essere stato la causa di tanti travagli al povero Orfeo, si rallegra poi con lui del felice ritorno, ed Orfeo, come se nulla fosse stato, gli risponde:

> Trovarti in nodo maritale avvinto
> Alla Beltà, cui Fè giurasti e Amore,
> La mia gioia, Aristeo, rende maggiore!

Dall'esposizione della tela, appare evidente come, nel lavoro del Rolli, manca ogni movimento drammatico. Il pubblico non vuol essere dilettato dallo svolgersi coerente e graduale d'una situazione, ma dalla copia e varietà delle impressioni momentanee, provenienti dallo scioglimento improvviso di alcuni punti oscuri e intricati del dramma. Conveniva, dunque, moltiplicare, come fece l'Aureli, intorno al nodo principale altri fatti episodici e intrecciarli per modo che lo scioglimento aspettato rimenasse negli animi sospesi la giocondità e l'allegrezza.

2. Anche i caratteri dei personaggi sono scialbi, senza calore, senza vita, senza « pathos ». Orfeo che dovrebbe essere l'eroe, riesce in effetto una figura sbiadita, una volontà incapace, senza vigore e senza energia. Trastullo degli eventi, egli non resiste, non lotta, non si sdegna, anzi rimane impassibile di fronte a gravi oltraggi, pago a quelle massime di astratta virtù, che sono il fondo della morale.

Alquanto più interessante sarebbe il carattere di Aristeo, il quale, simulatore e dissimulatore, mette in opera

ogni arte per avere la bramata Euridice, ma è un lampo fugace: le consuetudini prendono il sopravvento e mortificano ogni facoltà creatrice. Poichè occorre che il dramma si chiuda con la conciliazione degli elementi che lo compongono, Aristeo che ha tanto perfidiato nei suoi disegni, d'un tratto, pentito e compunto, rinsavisce, si riconcilia con la moglie, e fa al pubblico il maestro di morale (III, 1):

> Traviato già troppo
> Ò dal retto sentiero :
> D' infortuni e perigli
> Sparsa è la via, dove ragion non guida:
> Scorta amorosa e fida
> Autonoe sieguirò : legami a lei
> Il voler degli Dei. Folle attentato
> È il contrapporsi audacemente al Fato.
> Non s' inganni nel seguir
> Ombra vana di piacer,
> Accordar sappia il desir
> Alle forze del poter
> Chi gioia brama ;
> Lasci pur chi vuol fuggir,
> Non si fissi in un pensier ;
> Se con una è van l'ardir,
> Volga ad altra il suo voler:
> Ami chi l'ama.

Conversioni queste, come si vede, troppo repentine che non hanno preparazione nell' indole del personaggio, non necessarie, capricciose e spiegabili solamente con la necessità della poetica teatrale di allora.

Noi ignoriamo se la rappresentazione del dramma fosse piaciuta, ma, giudicando dal complesso, poco interesse poteva suscitare l' intreccio del lavoro. Della nostra opinione è anche il Concari, il quale, parlando in generale dei melodrammi del Rolli, così si esprime: « Paolo Rolli scrisse a Londra drammi per musica, poveri di spirito poetico non che drammatico, dieci dei quali pubblicò a Verona nel 1744, lamentando che « l'abilità sua per tali componimenti, notissima nelle regioni transalpine, nella sola Italia fosse ignorata ancora » [1].

---

[1] *Il Settecento*, Milano, Vallardi, p. 29.

Ad ogni modo i gusti del pubblico, molte volte, sono tanto difformi dagl' intendimenti artistici dell'autore!

3. Esaminando, infine, attentamente i due melodrammi dell'Aureli e del Rolli, si sccrgono subito i difetti delle rispettive letterature, a cui appartengono: quella del Seicento e quella dell'Arcadia. Alla smania delle stranezze e della grandiosità spettacolosa della coreografia da parte dei secentisti successe l'amore delle scipite pastorellerie e di una sciocca semplicità arcadica, espressa in una forma studiatamente minuziosa e puerile, da parte degli Arcadi, che caddero ben presto in un aereo e sdolcinato sentimentalismo. Di modo che ciò che a torto l'Arteaga, il critico spagnuolo, scrisse del melodramma del Rinuccini: che, cioè, era non altro che una filza di madrigali, potrebbe benissimo adattarsi all' *Orfeo* del Rolli, il quale ha infiorato il suo lavoro di una quantità di canzonette settecentesche, composte di versi brevi e rimate in piccole strofe, che si distinguono per una facile e carezzevole armonia della forma.

Oltre di quelle che qua e là abbiamo citate, assai carina è l'altra che recita Aristeo, quando vuole scusarsi con la moglie Autonoe di essersi innamorato di Euridice:

Vagheggiai del dì la stella,
La credetti la più bella
E m' accesi a sua beltà.
Ecco il sole s'avvicina,
E la stella matutina
Pallidetta se ne va.
Vaga stella pallidetta,
Se piacer mi vuoi, deh! aspetta
Quando il sole partirà.

Anche bellino è il coro che cantano le ninfe, per le nozze di Orfeo e di Euridice (II, 2):

Il nodo a stringere
D' amor sì tenero
Vieni Imeneo.

Bella Euridice,
Per te felice
È il nostro Orfeo.

Vieni, di Venere,
Figlio e di Libero,
Vieni, Imeneo.

Riesce, però, stucchevole quanto mai, allorchè, con altre strofette, dall'andamento prosaico, smaltisce prediche e sentenze a destra e a sinistra (II, 2):

Brame di vanità
Non portano al Piacer,
Alma non giungerà
Al sommo del goder,
Se alletta i suoi pensier
Gioia fallace.
Ambizion non è
Che inganno del desir,
Son tutte fuor di sè
L' idee del suo gioir:
Va ognor seco un soffrir
Che cerca pace.

X.

L' " Orfeo ed Euridice ,, di Ranieri dei Calzabigi.

1. L'*Orfeo ed Euridice* del Calzabigi e sue differenze dagli altri melodrammi. — 2. Aspra critica del prof. G. Lazzari e sua confutazione. — 3. Gran successo di detto melodramma.

1. Ed ora, tralasciando l' *Orfeo ed Euridice* d' ignoto autore, scritto nel 1729, che trovasi registrato nella *Drammaturgia* dell'Allacci, ma che non ci è stato possibile rintracciare, passiamo subito a parlare di quello di Raniero dei Calzabigi, che, in quanto al movimento drammatico e al carattere dei personaggi, potrebbe benissimo rappresentare un periodo di transizione tra i melodrammi del '600 e quelli del Metastasio che, come tutti sanno, fu il perfezionatore di questo genere di componimenti poetici. Il lavoro fu scritto nel 1762, e venne acerbamente criticato ai nostri giorni dal prof. Ghino Lazzeri nel suo libro sullo scrittore livornese [1].

[1] *La vita e l'opera letteraria di R. Calzabigi*, Città di Castello, Lapi, 1907.

Ma a noi sembra, come diremo, un po' esagerata la sua critica.

Facciamo prima d'ogni altro, la esposizione dell'*Orfeo ed Euridice* [1].

Il Calzabigi, a differenza degli altri scrittori che incominciano quasi tutti dalle nozze dei due sposi, dà principio al suo melodramma col fingere Euridice già morta e Orfeo triste e addolorato, che si reca a piangere su la sua tomba, posta all'ombra di un ameno e solitario boschetto, ove giganteggiano allori e cipressi. Quivi giunto Orfeo, mentre una schiera di vaghe ninfe portano serti di fiori e ghirlande su l'urna della loro dea, intrecciando insieme con pastori una vaga danza intorno al marmo, egli, prono davanti al tumulo, sfoga in appassionati lamenti il suo dolore, invocando dai Numi la restituzione della sposa.

In questa prima scena, si notano dei versi, che evidentemente derivano da reminiscenze classiche. Così quelli della 2ª quartina nel 1° coro, dove si dice:

> . . . . ascolta il tuo sposo infelice,
> Che piangendo ti chiama e si lagna,
> Come quando la dolce compagna
> Tortorella amorosa perdè,

sono senza dubbio ricordo dei noti esametri di Virgilio più volte citati.

E anche quegli altri, che poco appresso pronunzia Orfeo:

> Chiamo il mio ben così
> Quando si mostra il dì,
> Quando s'asconde.

derivano dai noti esametri del IV libro delle *Georgiche.*

Ma, mentre Orfeo così piange, gli compare Amore, il quale lo conforta, assicurandolo di fargli recuperare Euridice, purchè sia capace d'intenerire Plutone, il dio dell'in-

---

[1] Mi son servito dell'ediz. rara delle *Poesie e prose diverse di* RANIERI DE' CALZABIGI (Napoli, Zambraja, 1793, voll. 2), dove a pp. 1-29 si trova quell' « azione teatrale per musica ».

ferno, con le Furie sue ministre, e a patto di non volgersi indietro a guardarla, prima di uscire alla luce del sole. Orfeo promette, e, col cuore pieno di belle speranze, intraprende la discesa all'Erebo, con la quale termina il primo atto.

Qui l'autore avverte che invece di porre l'azione in Tracia, l'ha messa nella Campania felice, presso il lago d'Averno, in vicinanza del quale i poeti finsero trovarsi una spelonca, che apriva il cammino all'inferno.

Il II a. incomincia con l'apparizione di un'orrida caverna, al di là del fiume Cocito, dove, al suono di orribile sinfonia, si svolge una danza di Furie e di Spettri, tra densi nugoli di fumo, sinistramente illuminati da spire di fiamme, simili a serpenti di fuoco. In questo mentre, compare Orfeo, cantando una flebile canzone, accompagnata da un suono così dolce della sua lira, che il ballo s'arresta, e le Furie e gli Spettri, attoniti, si ritirano dileguandosi per entro le scene. In suo luogo, si presenta un recesso delizioso, per i boschetti che verdeggiano e per i fiori che smaltano i prati. Quivi Euridice, seguita da ombre di eroi e di eroine, balla e canta finchè non vede Orfeo. Amore gliela consegna, e subito essi, senza guardarsi, riprendono insieme la via dell'uscita, mentre il coro riprende il suo ballo, col quale finisce il II a.

Nel III poi si svolge un animato dialogo, tra Euridice che desidera di essere mirata da Orfeo e questo che, memore del patto, rifiuta, non curando i pianti e le rampogne di lei, finchè, in un momento di distrazione, si volge a guardarla. Euridice allora muore di nuovo, e con furia viene tolta ad Orfeo che, sfiduciato, dopo d'essersi invano rimproverata la sua debolezza, vuole uccidersi, ma il dio Amore, che vigila su di lui, lo impedisce. In ultimo il dio alato, per premiare Orfeo della sua fedeltà, ch'era disceso sino all'inferno a riprendere la sposa, fa sì che Imeneo trionfi. Così le nozze si effettuano sotto la sua protezione, tra inni e cantici di eroi ed eroine.

Ecco, dunque, in breve tutta la tela del melodramma del Calzabigi, la quale, salvo alcune imperfezioni nel carattere dei personaggi, è piuttosto gradita ed originale.

2. Ma il prof. Lazzeri incomincia la sua critica, a porposito appunto di questa chiusa, e dice: « Questo scioglimento che, per il lettore, sarà una sorpresa, il Calzabigi giustificava con le necessità sceniche » [1].

Noi però rispondiamo che sarà una sorpresa per lui, non per noi, poichè, come abbiam dimostrato di sopra, durante quasi tutto il '600, si mutarono le catastrofi di ogni dramma da luttuose in liete, giusta il costume d'allora di non far rimanere gli spettatori con l'animo rattristato. Eppoi, oltre il Rinuccini da lui citato, vi fu anche, come abbiam veduto, l'Aureli, il Rolli e il Minelli, che, in conformità delle norme vigenti al loro tempo, mutarono nei loro melodrammi la catastrofe della leggenda di Orfeo da triste in lieta.

Ma, non contento della prima affermazione il Lazzeri, poco appresso, aggiunge: « Il mutamento della catastrofe fu la causa del maggior difetto che possa rimproverarsi al lavoro, cioè scarsa varietà di affetti e di situazioni » [2]. A noi veramente ha prodotto l'effetto contrario, e reputiamo il suddetto scioglimento una delle migliori innovazioni dell'autore, poichè, al certo, lascia troppo rattristato l'uditorio la fine dolorosa di Orfeo, il quale, per essere stato uno sposo così fedele e per avere nientemeno affrontate le Furie dell'inferno, allo scopo di riottenere Euridice, all'ultimo, quando l'aveva ricuperata, doveva poi, per una legge strana e sciocca, riperderla e, quel ch'è peggio, essere sbranato dalle Menadi.

Giustamente, dunque, il Calzabigi pensò di mutare la catastrofe, anzi è da lodare, a preferenza degli altri, poichè seppe trovare una chiusa davvero originale, allontanandosi da quelle troppo scipite dell'Aureli, del Rolli e del Minelli, e risolvendo il problema meglio che non avesse fatto il Rinuccini, il quale, per non incontrare ostacoli, soppresse addirittura la legge, che Plutone, secondo la leggenda classica, impose ad Orfeo nel ritornare dall'Ade su la terra.

---

[1] *Op. cit.*, p. 64 e n.
[2] *Op. cit.*, p. 64 e n.

Anche il Graf dovett'essere della nostra opinione, perchè in una scena per musica, trattando anch'egli del mito d'Orfeo, finge che il tracio vate riesca a trarre definitivamente dall'inferno la sua Euridice, con cui rinnova con gli amori la vita. Nella scena del Graf, però, oltre di questo, v'è di nuovo che Plutone non impone al dolente sposo, nell'uscire dall'inferno, il duro patto di non volgersi indietro a riguardare la sua diletta, come in tutti gli altri scrittori, ma promette che gli avrebbe concessa Euridice, se questa, al vederlo, si fosse ricordata di lui; il che si avverò.

E, a tal proposito, il Graf avverte che « chi si meravigliasse vedendo Orfeo, contrariamente alla tradizione classica, ricuperare dall'inferno Euridice, rifletta che i miti sono materia fluida, e che la fluidità loro appunto è quella che rende possibile la perpetua lor giovinezza » [1]. Del resto, nelle sue accurate ricerche intorno a questo mito, come abbiamo visto nell'introduzione, il Ribezzo afferma che, anche nell'antichità greca, vi era una specie di dualismo circa la catastrofe di questo amore infelice, ma la versione più diffusa era che Orfeo, trafitto a morte dalla perdita di Euridice, fuggì da quella vista e s'aggirò per monti e valli sconsolato, finchè discese all'inferno. Ivi, con la malinconica suggestione della sua lira e la magia del canto, commosse le divinità infernali, che generosamente gli restituirono la sposa. Tutto ciò è consono anche al racconto del *Mahâbhârata* [2].

Un altro appunto infine che il Lazzeri [3] muove al Calzabigi consiste in ciò che l'autore, nel III a., fa apparire ancora gli sposi aggirantisi per l'inferno, e così esclama: « Come si può tollerare che, allo aprirsi del 3° atto, Orfeo ed Euridice si aggirino ancora negli antri infernali, se, nel 2° atto, il coro degli eroi e delle eroine ha già salutato la loro partenza? ».

Ma il Lazzeri non ha notato qui, che il poeta distingue

---

[1] Pubblicato nella *N. Antologia*, marzo-aprile 1912, vedi p. 2, in nota.

[2] F. Ribezzo, *Op. cit.*, p. 13.

[3] G. Lazzeri, *Op. cit.*, p. 62 e n.

nell'Averno due luoghi differenti: uno composto della reggia di Plutone e un altro dei Campi Elisi, che trovansi lungi dalla prima, e solo si intravedono?

Dunque l'obbiezione cade di leggieri, poichè benissimo l'autore, dopo che gli sposi s'erano accomiatati dagli eroi ed eroine dei Campi Elisi, poteva immaginare che s'aggirassero per il resto dell'inferno, allo scopo di trovare la via dell'uscita, che, come si rileva dall'intreccio, era abbastanza lunga.

In ultimo il Lazzeri riprova nel melodramma quella scena movimentata del III a., dove si svolge un commovente e appassionato dialogo tra Euridice, che implorava uno sguardo di Orfeo, e questi che, memore del divieto, resisteva, sebbene a malincuore, ai sospiri della moglie. Il nostro critico dice che gli sposi ivi peccano d'un sentimentalismo troppo accentuato e d'una loquacità stucchevole [1]. Invece a noi non sembra così. È vero che, in questo punto, i personaggi perdono alquanto del carattere del loro tempo, ma la scena è una delle più movimentate e delle più commoventi, per cui l'opera acquista non poco per il suo effetto drammatico. Tale scena è del tutto originale, poichè, mentre Ovidio e Virgilio ci dicono soltanto che Orfeo non mantenne la promessa, senza farci capire la ragione, per cui Orfeo si volse a guardare la sposa, invece il Calzabigi riempie anche questo vuoto, e finge che Euridice stancasse con le sue suppliche e coi suoi lamenti l'infelice cantore, che al fine, non potendo più resistere, si volse a guardarla. Inoltre, mentre gli altri poeti drammatici, come lo Striggio e l'Aureli, anche per darci una spiegazione dell'infrazione della promessa, per parte di Orfeo, dicono che questi incominciò a dubitare, se Euridice lo seguisse, finchè, tormentato dal dubbio, si volse a guardare per assicurarsene, il Calzabigi svolge assai più opportunamente la scena, fingendo che Orfeo si volse, per contentare Euridice, poichè questa l'assaliva con invettive e con ingiurie, credendo che

[1] *Op. cit.*, p. 64 e n.

non l'amasse più e che fosse andato a liberarla, solo per beffarsi di lei.

Ad ogni modo la catastrofe è ingegnosa quanto mai, poichè, intervenendo Amore che, con la sua potenza, restituisce per sempre ad Orfeo la sua Euridice, il melodramma riceve un epilogo più naturale, e gli animi degli spettatori rimangono anche più soddisfatti, vedendo premiato il misero sposo per tante pene che avea sofferto.

Che in fatto il lavoro piacque molto, l'attesta il Lazzeri stesso là dove dice che il giudizio del pubblico fu quanto mai lusinghiero. Superate le difficoltà e incertezze delle prime rappresentazioni, l'*Orfeo* riuscì a imporsi e le recite sorpassarono il centinaio [1].

La ragione, secondo il critico, fu che nel 1700, nonostante il prevalere del melodramma storico, non fu del tutto dimenticato il mitologico. Questo aveva goduto speciale favore in Francia, dove era stato importato dall'Italia, nel sec. XVII, e, se non poteva vantare, dinanzi alla critica, l'unità, la compostezza, la verosimiglianza del melodramma storico, non era però sgradito al pubblico, per lo sforzo del meccanismo, per lo splendore fantastico e la ricchezza della « mise en scène ».

Che che sia di ciò, il Calzabigi ai suoi critici antichi e moderni aveva sempre risposto che è una vera stravaganza il pretendere di decidere, in camera, di un lavoro e dell'effetto di un dramma, che va giudicato in teatro. Ed aveva ragione, perchè contento il pubblico, contenti tutti.

È vero peraltro che il Calzabigi nella *Dissertazione sul Metastasio* tuonò contro il lieto fine nel melodramma, ma egli intendeva ciò nel senso che volea escluso dal dramma il comico e il faceto, come appunto affermava anche il Metastasio [2], non già nel senso che la catastrofe non potesse aver mai fine confortante, e dovesse terminare sempre con la morte di qualche personaggio su la scena.

---

[1] *Op. cit.*, p. 53.

[2] P. Metastasio, lettera 16 dicembre 1765, nell'edizione napoletana del 1831.

Ed invero il Metastasio medesimo, di cui il Calzabigi era fervido ammiratore, dovette qualche volta riformare l'intreccio di qualcuno dei suoi lavori, forse per affermare la tragica impressione, che la catastsofe lasciava nell'animo degli spettatori, i quali, secondo la poetica teatrale allora in voga, non doveano andarsene disgustati e mesti.

Nella prima composizione del *Catone in Utica*, l'azione finiva lugubremente, insanguinando la scena con la morte dell'eroe, sotto gli occhi del pubblico. Per questo n'ebbe censure e frizzi dalla maschera di Pasquino, che, il giorno dopo, invitava la Compagnia della Misericordia a dar sepoltura al cadavere del feroce nemico di Cesare. Allora l'autore, per secondare il genio delicato del teatro contemporaneo, fu costretto a mutare il III a., rifacendolo da capo e introducendo Marzia a narrare la morte del protagonista.

Il melodramma del Calzabigi, nel 1774, fu tradotto anche in francese da un tal Moline e rappresentato nel teatro dell'Opéra, nell'agosto dello stesso anno, non che nel novembre del 1859.

Riguardo ad esso, un critico francese [1] scrive che, in detto melodramma, il Calzabigi da un semplice episodio delle *Georgiche* seppe trarre un poema assai favorevole ad essere musicato; le situazioni drammatiche vi sono felicemente intrecciate, e vi regna il soffio di Virgilio in tutta la sua forza.

A proposito poi della musica nel II a., afferma ch'esso è un capolavoro completo dalla prima all'ultima nota, anzi è una delle più sbalorditive creazioni dello spirito umano. Il coro dei demoni che comincia:

Chi mai dell'Erebo
Fra le caligini, ecc.

a poco, a poco, si allarga, si accentua, poi scoppia minacciando, e infine si spegne, come vinto e soggiogato dalle

---

[1] F. Clément, *Dictionnaire des Opéras* (Paris, 1898): v. al nome « Orphée ».

dolci note della lira d'Orfeo. L'atto poi dei Campi Elisi ha ancho le sue bellezze: l'aria di Euridice, il coro dei numerosi spiriti beati, spirano una calma, una dolcezza, una serenità incantevole. Tutte le forme del linguaggio sono state adoperate per riprodurre lo stupore, la passione, la disperazione, espressa in questo tratto sublime. Esso non può essere paragonato che ai melanconici versi del poeta mantovano:

. . . . Vox ipsa et frigida lingua
Ah! miseram Euridicen, anima fugiente, vocabat:
Euridicem, toto referebant flumine ripae.

XI.

L' " Orphée aux enfers „

operetta di Hector Crémieux e il " Sisifo „ di Ettore Romagnoli.

1. L'*Orfeo all'inferno* e origine dell'operetta. — 2. Parodia del mito classico e sue innovazioni. — 3. Successo di quest'opera buffa. — 4. Il *Sisifo* di Ettore Romagnoli e suo intreccio col mito d'Orfeo. — 5. Rassomiglianze e differenze con l'*Orfeo all'inferno* del poeta francese. — 6. Sua originalità e suoi pregi.

1. Lo scrittore francese Félix Clément che abbiamo ricordato a proposito del Calzabigi, ha compilato, in unione con Pierre Larousse, ma con molta leggerezza, un *Dictionnaire des opéras* completo di tutte le opere liriche scritte fino al suo tempo. In esso, riveduto e pubblicato da Arturo Pongin nel 1898, vi sono elencati parecchi altri melodrammi, sotto il nome di « Orfeo ». Ma, tranne per alcuni, vi mancano i nomi dei poeti e degli editori, e solamente vi sono i nomi dei musicisti.

In tal modo, ci è stato impossibile di rintracciare i libretti, e, soltanto con la guida dell'Allacci, siamo riusciti a designare alcuni, riscontrando però non pochi errori nell'opera dei signori Clément-Larousse.

In fatti, egli inizia la sua lista con un melodramma, intitolato *Orfeo*, e dice che fu rappresentato alla corte del duca di Mantova nel 1607, con musica di Benedetto Ferrari. Ora come è possibile ciò, se questi è nato nel 1597? Certo all'età di 10 anni non poteva comporre uno spartito musicale. Invece noi sappiamo dal Fétis [1] che la prima opera musicale da lui composta fu l'*Andromeda*, che venne rappresentata nel 1637 al teatro di S. Cassiano a Venezia. Poi musicò, per conto suo, un altro melodramma romanzesco, dal titolo *La Maga fulminata* (1638), indi la *Ninfa avara* e in ultimo l'*Armida* (1639). Noi crediamo invece si tratti del melodramma, composto da A. Striggio, sconosciuto anche all'Allacci, e musicato dal Monteverdi, e che fu veramente il primo di tal nome che si rappresentasse alla corte di Mantova, appunto l'anno 1607. Forse, poichè un tal Clementino Ferrari scrisse un epigramma in lode di C. Monteverdi, [2] l'autore del *Dizionario* l'ha confuso col musicista Benedetto Ferrari.

Dopo di questo, cita un altro *Orfeo* che afferma scritto dal Rinuccini con musica del Monteverde, e rappresentato pure alla corte del duca di Mantova, però non dice in qual'epoca. Ma ciò è impossibile, perchè anzitutto il melodramma del Rinuccini è intitolato l'*Euridice*, eppoi noi sappiamo che il melodramma così intitolato e musicato dal grande mantovano è quello su parole di A. Striggio, non di O. Rinuccini. Colui che, oltre il Peri, musicò l'*Euridice* del Rinuccini fu Giulio Caccini, che adattò le note anche all'altro melodramma *Il rapimento di Cefalo* di G. Chiabrera, rappresentato anche a Firenze, dopo l'*Euridice*. Inoltre del

---

[1] *Biographie universelle des musiciens*. Paris, Didot, 1862.

[2] Eccolo:

Chi l'armonia del Ciel brama d'udire,
Senza di vita uscire,
Oda del Monteverdi il suono e il canto
ch'è dell'alme un incanto.
  E udendolo dirà da sè diviso:
Quest'è un musico ver del Paradiso!
Et si Cerbero latra, è perchè ei scorge
Che da l'Inferno a le superne rote
Ponno trar l'alme le sue dolci note.

Rinuccini, tra il 1607 e il 1608, il Monteverdi musicò l'*Arianna*, data durante le feste celebratesi a Mantova, per le nozze di Fr. Gonzaga con Margherita di Savoia. Avrebbe dovuto musicare anche il *Narciso* ma vi si rifiutò, essendo troppo tragica la sua catastrofe [1].

Crediamo, dunque, che il libretto in quistione sia lo stesso di quello, di cui si fa parola al num. 1.

In terzo luogo quel *Dizionario* pone l'opera dell'Aureli, che viene ricordata in tutti i suoi particolari. Questo ci conferma nell'ipotesi, che per lo innanzi abbiamo esposta, che cioè il melodramma dell'Aureli fosse stato, a suo tempo, conosciuto anche in Francia, dal quale poi il La Grange-Chancel trasse la sua ispirazione.

Dopo di questo ne sono enumerati altri cinque o sei, tutti italiani, di cui il primo fu rappresentato a Berlino con musica di C. H. Graun nel 1752 [2]. Manca l'autore del libretto, ma credo sia quello del Rolli o dell'ab. Minelli, testè esaminato, di cui l'Allacci dice che fu musicato da parecchi.

Un altro fu rappresentato a Londra, nel 1770, con musica del Guglielmi [3]; un terzo, musicato da Cristiano Bach [4], fu rappresentato pure a Londra nel 1770; un quarto venne musicato da Ferd. Gius. Bertoni [5] e rappresentato e Venezia nel 1776; un quinto, a cui adattò le note Antonio Tozzi [6], fu rappresentato a Barcellona nel 1789; in ultimo ce n'è un sesto, che fu composto a Londra e musi-

---

[1] A. BELLONI, *Op. cit.*, p. 305.

[2] Questo maestro nacque nel 1705 a Wahrenbruk, viaggiò tutta l'Italia per conto del re di Prussia, e musicò molti melodrammi de Metastasio.

[3] Questo maestro nacque a Massa-Carrara, fece gli studi a Napoli nel 1727, donde emigrò a Londra.

[4] Questi nacque a Lipsia nel 1735 da Sebastiano, celebre musicista; andò a Londra nel 1759, ove fu nominato maestro di cappella della regina.

[5] Questo musicista nacque a Salò nel 1725, e fu maestro della cappella ducale di S. Marco a Venezia.

[6] Il TOZZI nacque a Bologna nel 1736, e al 1765 entrò al servizio del duca di Brunswik come maestro di cappella.

cato nel 1793 o al principio del 1794 dal grande Haydn [1]. Finalmente se ne cita un altro musicato da Luigi Lamberti, senz'altra indicazione [2].

Il libretto, di cui si son serviti tutti costoro, possiamo credere sia quello di Raniero dei Calzabigi, che rimonta al 1762, come fa rilevare lo stesso Fétis, parlando dello spartito del Bertoni, sopra citato [3].

Inoltre noi sappiamo che il melodramma del Calzabigi fu rappresentato in tutta Europa, e le recite sorpassarono il centinaio.

I sigg. Clément e Larousse chiudono la lista delle opere musicali italiane con un melodramma dal titolo *Orfeo ed Euridice*, riguardo al quale cadono in molte inesattezze. Essi affermano essere composto in versi italiani e diviso in cinque atti, e che venne rappresentato al Louvre il 26 febbraio 1647, allo scopo di far divertire Luigi XIV. Ora, se costui nacque nel 1638, cosa poteva capire del teatro all'età di nove anni?

Ma ciò non basta. Essi aggiungono che tale opera erroneamente venne attribuita a Zarlino, ma che invece essa è quella di C. Monteverdi. Ora, come abbiamo detto innanzi, a noi non costa che il sullodato maestro abbia musicato altro melodramma, intitolato *Orfeo*, tranne quello di A. Striggio. Ci par dunque che la notizia sia sbagliata, e che non si tratti dello spartito del Monteverdi, il cui libretto era diviso in due atti, sibbene di quello del Rinuccini, con le note musicali di J. Peri e G. Caccini.

È da scartarsi l'ipotesi che possa essere quello dell'Aureli, pure diviso in 5 atti, poichè esso fu rappresentato per la prima volta nel 1672, laddove gli autori francesi parlano del 1647. Nè può essere l'*Orfeo ed Euridice* di quell'anonimo, pubblicato da G. Mazzoni, poichè vedemmo,

---

[1] Fr. Gius. Haydn nacque in Austria nel 1732, donde si trasferì a Londra, ed acquistò una fama mondiale.

[2] Luigi Lamberti nacque a Savona nel 1769, e nel 1806 andò a Parigi, dove visse lungo tempo.

[3] V. anche G. Lazzeri, *Op. cit.*, pp. 61-66.

a suo tempo, come per la troppa lunghezza fosse poco rappresentabile. E nemmeno può essere l'*Orfeo ed Euridice* d'ignoto autore, che viene registrato dall'Allacci, perchè è di epoca molto posteriore alla morte del re di Francia, cioè del 1729.

Che sia poi quello del Rinuccini, ci inducono a crederlo gli stessi sign. Clément e Larousse, perchè già innanzi avevan messo al secondo posto un *Orfeo* con parole del Rinuccini e con musica di Monteverdi. Inoltre quello del Rinuccini è vero che non è diviso in atti, ma tutti sanno che si compone di cinque episodi. Ciò viene confermato dal fatto, riferito dai medesimi autori del *Dizionario*, che cioè Luigi XIV, come già Errico IV, neanche rimase contento della rappresentazione, onde fece allestire, contro il volere del Card. Mazzarino, l'opera *Le nozze di Peleo e Teti* [1], in cui egli danzò.

Evidentemente il giovane Luigi XIV, memore del suo grande avo, non credette bene di dissentire da lui circa il giudizio del melodramma dato antecedentemente. Quello, però, che non arriviamo a spiegarci, si è come mai sia possibile che un fanciullo, all'età di 9 anni (fosse pure costui il futuro re di Francia) avesse avuto tale un gusto artistico da riprovare, contro il parere del suo tutore, una rappresentazione teatrale, che incontrò il favore di tutti, e in un'altra prenda parte anche al ballo.

È chiaro, dunque, che gli autori del *Dizionario* appaion poco esatti anche nel riferirci la storia civile e letteraria del loro paese. Tanto più ch'essi, a proposito del suddetto melodramma, aggiungono che fu la prima opera rappresentata a Parigi, laddove noi sappiamo, secondo che attesta anche il Belloni, che il primo melodramma fu un'opera ve-

---

[1] Questo melodramma, composto da Orazio Persiani, pare sia stato offerto prima al Monteverdi, perchè lo musicasse; ma, essendosi il grande maestro rifiutato, perchè non si sentiva su Teti d'imitaro il parlar dei venti, che non parlano, vi adattò le note F. Cavalli, meno scrupoloso, nel 1633, facendolo rappresentare a Venezia (cfr. BELLONI, *Op. cit.*, p. 330).

neziana: la *Finta pazza* [1] di Giulio Strozzi, che venne musicata dal Sacrati, nel 1641, e fu rappresentata al Petit-Bourbon nel 1645, con le macchine del Torelli e del solito G. B. Baldi, auspice il cardinal Mazzarino.

Dopo quelle italiane, gli autori del *Dizionario* fanno l'elenco delle opere scritte in francese, tra le quali, all'ultimo, pongono anche la popolarissima operetta dal titolo *Orphée aux enfers* [2]; intorno alla quale, prima di chiudere questo nostro studio sul mito d'Orfeo, è necessario dire due parole. Essa fu scritta da Hector Crémieux con musica dell'Offenbak, e rappresentata la prima volta nel 1838 a Parigi, si è data poi per tutto il mondo sino ai nostri giorni. A noi importa di esaminarla per dimostrare come il mito d'Orfeo, oltre ad aver formato il soggetto del primo dramma profano e del primo melodramma, dovette poi passare anche attraverso la trafila dell'opera buffa, completando così il suo ciclo.

Fin dai tempi che seguirono la morte del Metastasio, si incominciò a sentire un certo disgusto per il dramma eroico, e anche l'idillio pastorale e mitologico si ridusse ai teatrini privati dell'aristocrazia e dei collegi. Ambedue divennero stucchevoli, questo per le sue deità pagane e i suoi spazi ideali, l'altro sempre con le sue azioni magnifiche di re e di eroi. Sicchè ben presto si cominciò a coltivare un nuovo genere di rappresentazione teatrale, formato dal comico e dal ridicolo, che era stato espulso dai melodrammi d'indole tragica, dando luogo prima alla Commedia dell'arte e poi alla cosiddetta « opera buffa ».

Questa che, per l'indole dapprima popolare e satirica, fu scritta in dialetto, dopo, in prosieguo di tempo, assurse a vera forma d'arte, essendo pure l'umorismo una fonte di

---

[1] A proposito di detto libretto, il ROLLAND (*Op. cit.*, p. 244) erra quando dice ch'esso fu musicato nel 1627 dal Monteverdi, poichè in questo del Sacrati è svolta la favola di Achille alla corte di Sciro, ove è scoperto da Ulisse, e la finta pazza sarebbe Deidamia, mentre nell'altro si tratta di una finta pazza, di nome Licori (cfr. BELLONI, *Op. cit.*, p. 498, n. 48).

[2] « Opéra bouffon en deux actes et 4 tableaux ». Paris, Levy, 1858.

arte bellissima [1]. Il fenomeno, che sopra abbiamo esposto, non è accaduto solamente al melodramma serio, ma anche ad altri generi letterari, come si rileva, dando uno sguardo ai vari secoli della letteratura. Lo stesso, ad es., avvenne nel '500 pel poema cavalleresco, il quale, dopo d'aver toccato i fastigi dell'arte con Ludovico Ariosto, venne poi messo in ridicolo da Teofilo Folengo nella *Macaronea*, indi dal Forteguerri nel *Ricciardetto*.

Ma veniamo alla esposizione dell'operetta. Essa è divisa in due atti, formanti ciascuno due quadri. Nel primo di questi, l'autore, parodiando la leggenda classica di Ovidio, finge che Euridice, annoiatasi dell'amore di Orfeo e sedotta dalla corte spietata di Aristeo, si desse a costui anima e corpo. Altrettanto faceva Orfeo dal canto suo con altre forosette.

Così, nella prima scena raffigurante una campagna nei dintorni di Tebe, si rappresenta che una mattina Euridice, cantando una molle e voluttuosa arietta e recando in mano un mazzolino di fiori, si recava ad un convegno verso la capanna di Aristeo, la quale trovavasi in quei paraggi e si riconosceva da un insegna, portante questa scritta: « Aristeo, fabbricante di miele all'ingrosso e alla minuta, deposito sul monte Imetto ».

In questo mentre, essa viene scorta da Orfeo, il quale, scambiandola con una forosetta, sua amante, si dà a pedinarla, pizzicando il solito violino, per farla avvertita della sua presenza. Ad un tratto, Euridice si volge e ravvisa l'odiato sposo, che, per non far scoprire le sue magagne, dice di averla seguita, per sapere dove andasse, onde la rimprovera aspramente. Ma ella, rintuzzando le sue parole, afferma di conoscere molto bene le sue tresche, onde conclude che, amando lui un'altra pastorella e lei un altro pastore, assai più bello di lui, l'unico sollievo è di sciogliere una volta per sempre quei noiosi nodi che la legavano a lui.

Alle proteste di Orfeo poi, risponde: « Sappiate che

---

[1] T. CONCARI, *Il Settecento*, già cit., p. 86.

io vi detesto: credetti sposare un artista, ed invece sposai l'uomo più noioso della creazione intera ». Poi soggiunge: « Vi reputate un'aquila, perchè avete inventato l'esametro, ma questo, ai miei occhi, è appunto il vostro più gran delitto! Credete forse che io voglia passare tutta quanta la mia vita a sentirvi recitare dei sogni classici e raschiare codest'orribile strumento, da cui non vi dividete mai?

A tali parole avviene una scena veramente comica, che vogliamo riferire:

ORF. Ah! il mio violino: non tocchiamo questo tasto, signorina!

EUR. Sì, esso mi annoia come i vostri versi. Andate a consolare con quel suono le pastorelle di terz'ordine, delle quali vi circondate: in quanto a me, figlia d'una ninfa e d'un semidio, ho bisogno d libertà e di fantasia. Amo un pastore, sono riamata, e nessuna cosa al mondo mi separerà dal mio Aristeo!

ORF. Egli è così?
EUR. Amico, sì.
ORF. Tu m' inganni come sposa?
EUR. Amico, sì.
ORF. Come artista son noioso?
EUR. Amico, sì: il violinista
È cosa trista: il suonatore
È un seccatore: e l' istrumento
Non sa dar al cor contento!

Finito il battibecco, Orfeo giura di sterminare tutti gli adoratori di sua moglie, perchè egli è una persona seria, e non può esser messo alla gogna dalla Pubblica opinione. Così se ne parte nascondendo una trappola sul viale, per dove Aristeo era solito passare per recarsi al convegno.

Euridice allora, da una parte è lieta della separazione, ma dall'altra si impensierisce pel suo drudo, e corre subito ad avvertirne Aristeo, che sopraggiungeva poco dopo. Ma, ad un certo punto, mentre camminano dolcemente abbracciati, ella dà un grido di dolore: era stata presa con un piede nella trappola, tesa da Orfeo, per cui tosto sviene.

Aristeo allora si trasforma in Plutone, re dell'inferno, e trasporta la bella ninfa fin verso la capanna di Orfeo, sita poco lungi dalla sua, dove si leggeva questo motto:

« Orfeo, direttore del teatro lirico di Tebe, lezioni a mese ed a biglietto ».

Euridice, facendo un ultimo sforzo, vi scrive di proprio pugno questi quattro versi, che scintillavano in carattere di fuoco:

> Lascio mia casa, Orfeo,
> Imperocchè son morta,
> È Plutone — Aristeo,
> Che con sé mi porta.

Giunto a casa, Orfeo dapprima rimane attonito nel vedere il cielo, d'un subito, divenuto nero come un carbone, e nell'osservare i quattro versi, che corruscavano alla sommità della sua porta. Ma poi, riavutosi dalla meraviglia, si rallegra della morte dell'aborrita moglie, e si accinge a dare la lieta novella all'amante del suo cuore.

In questo mentre, bussa alla porta la Pubblica opinione, che già sa tutto, e invita Orfeo a scendere all'inferno, per riprendere sua moglie.

A questo punto si svolge un succoso dialogo fra Orfeo, che assolutamente non vuole più saperne di Euridice, e la Opinione pubblica, che così comanda per evitare il dilagarsi dello scandalo. Sicchè il disgraziato marito, a malincuore, piega la testa alla Pubblica opinione, e si avvia insieme con essa verso l'Olimpo, a chiedere il permesso a padre Giove.

Così il secondo quadro si apre con una scena, rappresentante l'Olimpo, dove gli dei se la dormono tranquillamente. Intanto già fin lassù era corsa la voce di questo rapimento, e Giunone, supponendo che autore ne fosse stato il marito, sfogava il suo livore contro di lui. In tal frangente, giunge Mercurio, il messaggiero di Giove, che riferisce il fatto, e così svanisce tutta la collera di Giunone.

Allora Giove manda immediatamente a chiamare Plutone, perchè venga davanti a lui a giustificarsi. Il re dell'inferno nega, e quasi la cosa era finita, allorchè Mercurio annunzia l'arrivo di un giovane, chiamato Orfeo, accompagnato da una donna, che si era qualificata per l'Opinione

pubblica. Plutone non li voleva far ricevere, ma Giove volle dare una lezione al suo competitore, e li fece entrare.

Così Orfeo, spinto a viva forza dalla Opinione pubblica, si fa avanti, e, smozzicando le parole, espone il suo miserevole caso, come cioè fosse stato incoronato dalla moglie, per cui reclamava giustizia. Giove allora, seduto tra Venere a destra e Diana a sinistra, tenendo il suo fulmine in mano, dopo d'aver ascoltato il tradito sposo, pronunzia la sentenza, ordinando a Plutone di restituire Euridice al marito, con grande rammarico di ambedue. Per tal fine ordina i preparativi per una perquisizione alla casa di Plutone, con cui finisce il 2° quadro.

Il 3° quadro, poi, si apre con una scena raffigurante il « gabinetto del re dell'inferno », dove Euridice si annoiava a star sola, e si diede a flirtare con un tale Styx, servo di Plutone, brutto e deforme, il quale si era di lei innammorato. Ad un tratto, arriva Giove, che si pone a perlustrare tutta la casa, senza poter trovare alcuno nascosto, finchè, avuto sentore che Euridice era chiusa in un camerino, di cui il tacere è bello, si trasformò in mosca, dalle ali d'oro, e vi penetrò pel buco della toppa, all'insaputa del collega.

Così, dopo d'essersi fatto conoscere chi fosse dalla incostante Euridice, le dà una veste da baccante, e la esorta ad uscir fuori, per darle agio di confondersi con le altre danzanti, per poi fuggire insieme, ad un suo cenno. Allora Euridice, curiosa di ammirare l'Olimpo, esegue tutto a puntino, ma, quando sono per darsi alla fuga, vengono fermati da Plutone, il quale già s' era accorto d' ogni cosa. Mentre però si svolgeva tra loro un breve e vivace dialogo, a chi dovesse spettare la bella ninfa, giunge Orfeo, accompagnato dalla Opinione pubblica.

Al vedere Orfeo, Euridice prova un senso di fastidio, e volge altrove lo sguardo, ma Giove la incoraggia, dicendole che, con un nuovo stratagemma, non permetterà a qualunque costo, ch'ella tornasse nelle aborrite braccia dell'antico sposo, venuto a richiederla.

Così riunisce di nuovo la corte, e dice ad Orfeo che

gli rilascia la moglie, a patto di non voltarsi mai indietro a guardarla, per tutto il lungo cammino del ritorno, finchè non avesse di nuovo posto il piede su la terra. Orfeo promette volentieri, ma, malizioso, già andava stabilendo il punto, in cui si doveva voltare, per non far sì che Euridice ritornasse a lui. Al contrario la Opinione pubblica gli era continuamente ai fianchi, gridandogli all'orecchio:

« Indietro non guardare...
Fissa lo sguardo al suol:
Pensa dobbiam tornare
Sul monte in faccia al sol ».

Atterrito dalle minacce dell' Opinione pubblica, Orfeo era giunto quasi al termine del suo lungo viaggio, senza mai voltarsi, bestemmiando in cuor suo la pubblica opinione e le altre stupide imposizioni della società, allorchè venne in suo soccorso Giove, il quale, non volendo perdere l'occasione di godersi la bella ninfa, ad un tratto fè scoccare un fulmine, al cui rumore Orfeo si volse, scusandosi con la sua compagna che era stato un moto naturale.

In tal modo, Orfeo, soddisfatto, seguitò il suo cammino, Euridice, contenta, tornò all' inferno, e Giove con Plutone stabilirono che la bella ninfa non dovesse appartenere a nessuno dei due, ma che dovesse rimanere sacra al culto di Bacco. Presa tal decisione, entra Bacco dal fondo, sopra un trono di pampini e di grappoli, ed Euridice sale fino a lui, sollevata su le braccia degli dei. Con tale scena finisce l' opera.

2. Dall'esposizione della tela del lavoro, pare che anch'essa sia stata tratta dalle *Metamorfosi* di Ovidio, a cui hanno attinto gli altri poeti, ma con intento satirico. Di fatto, esaminando la scena 5ª del secondo quadro del I a., si rileva di leggieri, come, verso la fine, essa è tutta derivazione dei versi 103-124 del VI libro del poema latino, dove gli dei dell'Olimpo rinfacciano al padre Giove i suoi vari stupri e adulteri commessi. Inoltre tutte le peripezie di Orfeo e di Euridice sono tal quali ci vengono narrate dal poeta sulmonese, con la differenza che questi ha dato ad ambedue

un carattere di sposi fedeli e affettuosi, laddove il poeta francese ha plasmato una Euridice, leggiera e civetta, e un Orfeo incostante e donnaiuolo.

Ma, per formarsi un giudizio più esatto di questa parodia, bisognerebbe riportarla qui tutta, o almeno trascriverne un gran numero di scene; però solo coloro, i quali conoscono minutamente la leggenda del celebre cantore di Tracia, potranno gustarla bene. Ad es., è d'un effetto comico indicibile il modo, come l'autore racconta, nella scena 4ª del primo quadro, a. I, la storia della serpe, che addentò il delicato piede di Euridice. Mentre il poeta latino dice che ella fu morsicata per fuggire la corte spietata di Aristeo, e per mantenersi fedele ad Orfeo, il nostro autore invece finge ch' ella sia caduta in una trappola, tesa dal tradito sposo, mentre si abbandonava ai voluttuosi baci del suo rivale.

Inoltre, mentre Ovidio ci dipinge Orfeo, tutto contristato e dolente per la morte di Euridice, tanto che spontaneamente decide di scendere all' inferno per ricuperarla, nella nostra operetta, invece, Orfeo si mostra tutto lieto e contento per essersene liberato. Anzi deve sostenere un'aspra lotta con la Opinione pubblica, che vuole spingerlo a scendere all'inferno a riprenderla.

Non si può poi frenare proprio il riso pel modo come viene cambiato lo scioglimento della catastrofe.

Mentre, nella leggenda classica, l' infelice sposo, riottenuta Euridice, se la conduce con sè, ringraziando gli dei del singolare dono, qui invece Orfeo, dopo di aver ripresa a malincuore l' odiata moglie, mogio, mogio, sen va per la via dell'uscita, bestemmiando in cuor suo il crudele destino.

Fortunatamente Giove gli fornisce lui stesso un mezzo per disfarsene di nuovo, mediante la famosa trovata di non dover voltarsi indietro a guardarla, per tutto il percorso del ritorno, e allora egli emette un sospiro di sollievo. Fregandosi allegramente le mani, si allontana, pensando in cuor suo al momento opportuno, per trasgredire la promessa. Ma l' Opinione pubblica gli sta continuamente alle calcagna, e

gl' impedisce di attuare il suo divisamento, gridandogli: « Guai a te, se ti lasci sfuggire Euridice! »

Finalmente Giove medesimo lo toglie d' imbarazzo, e, per impadronirsi lui della bella ninfa, fa scoppiare un fulmine, al cui rumore Orfeo si volge, e si scusa con l'Opinione pubblica, esclamando: « Son moti naturali! »

Di tratti così esilaranti ve ne sono in gran copia, e, in ispecial modo, eminentemente comica è la figura dell' « Opinione pubblica », personaggio nuovo che l' autore ha introdotto, e che fa anche da prologo.

Essa si fa beffe del povero Orfeo, e costituisce il suo supplizio. Ma, ripetiamo, per gustarla meglio, bisognerebbe leggerla in francese tutta quanta, o almeno dovremmo qui riferirne un maggior numero di squarci, il che non consente l'economia del nostro lavoro. Per questo rimandiamo chi ne avesse voglia al testo, che trovasi elegantemente illustrato nella Biblioteca Lucchesi-Palli, presso la Nazionale di Napoli.

In generale però possiamo affermare che il lavoro è veramente originale, perchè lo scrittore vi ha aggiunto tanti altri episodi nuovi, che non si trovano in nessun'altra opera simile.

Soltanto l' intreccio risente un po' dell' imitazione del melodramma del La Grange-Chancel, che abbiamo esaminato innanzi. Di fatto tutte quelle trasformazioni di Aristeo in Plutone e di altri dii e dee, non che tutto quell'intervento di spiriti e di demoni, che prendono parte allo svolgimento, sono appunto tolti dall'*Orphée en machine* del suo predecessore. Anche la forma è quella caratteristica delle tragedie liriche francesi, fondata per la maggior parte sul favoloso e corredata da tutto l'immaginario, che una fervida fantasia può sognare.

3. Questa operetta, dunque, che comincia col trasformare il celebre cantore di Tracia in uno strimpellatore di violino e che lo avvilisce sino al punto, da presentarlo alla scena, come un qualunque disgraziato, il quale per vivere abbia bisogno di dar lezioni particolari, fu, al principio, giudicata da taluni una parodia grossolana e grottesca. Ma i tempi

erano stufi delle solite tragedie, stereotipate su le regole antiche, il pubblico sentiva il bisogno di ridere, ed accolse favorevolmente il lavoro, per cui questo ebbe un successo immenso in tutta Europa, e l' effetto esilarante su la folla, da più di mezzo secolo, perdura ancora.

Inoltre, detto spartito procurò ai compilatori i vantaggi più lucrosi e onorifici, che sogliono concedersi dal governo agli autori di opere importanti, e in breve inondò tutti i teatri del mondo. Con esso si inaugurò un'êra novella nella storia della musica, e subito dopo furono composte altre opere buffe, che piacquero egualmente, e consolidarono ben presto tal genere di composizione.

L' *Orphée aux enfers* fu, in questi ultimi tempi, rimaneggiato e ampliato dai suoi autori, che lo portarono a quattro atti e 12 quadri, allungandolo con balli, corteggi, ecc. Esso fu di nuovo rappresentato al teatro della « Gaité », nel febbraio del 1874, con un successo stragrande, che annientò quasi quello ottenuto nella rappresentazione della prima edizione. L' operetta, nel 1869, fu tradotta anche in versi italiani, ma se ne ignora l'autore e l'editore.

4. Con questo libretto ha molta analogia un altro bellissimo lavoro, anzi un piccolo capolavoro, di Ettore Romagnoli. È uno dei suoi drammi satireschi, il cui soggetto è il noto personaggio della mitologia, Sisifo, che per le sue furberie fu condannato all'inferno, ma l'attore principale è Orfeo. [1] Questo campeggia sempre in tutto l' intreccio dell'azione dalla scena VIII alla XII, che sono le più lunghe, e costituiscono quasi i due terzi del lavoro, come vedremo.

Il dramma si compone di un atto unico, e si svolge nell'Averno.

Sisifo è maledettamente annoiato di quella vita, sempre nelle tenebre e costretto a spingere continuamente in alto un grosso macigno, che poi rotola giù tutto d'un tratto. Egli, però, trova un gran conforto nell'amore di Persefone,

---

[1] *Drammi satireschi,* Milano, Treves, 1914, vol. I.

moglie di Plutone, la quale, tradendo il marito, lo circonda delle sue grazie ineffabili.

Ma Sisifo desidera ardentemente di tornare, sia anche per poco, alla luce delle stelle, ma non ha a chi santo votarsi, o per dir meglio, a chi diavolo raccomandarsi.

Avendolo Plutone nominato suo segretario, egli lo prega di concedergli pochi giorni di libertà, per recare la lieta notizia ai suoi parenti in Grecia, ma Pluto non abbocca all'amo. Persefone, intanto, a momenti dovrà tornare su la terra a passarvi i sei mesi della bella stagione, secondo il convenuto, e Sisifo si morde le labbra, pensando che, tra breve, perderà anche il conforto della sua dolce compagna, per cui la mette a parte del suo segreto. Ma ne ha una risposta negativa.

In questo mentre, giunge in buon punto Ermete, il messaggiero di Giove, ad annunziare l'arrivo di uno straniero, di nome Orfeo, poeta lirico, a cui, per ordine del padre degli dei, bisognava concedere un' anima dell' Averno, s' egli riuscisse a commuovere i demoni. Allora subito Sisifo, maestro nelle astuzie, pensa ad uno stratagemma, per uscire da quel luogo di pena.

Mentre, dunque, Plutone urla e s' affanna per tale decreto, Sisifo gli si presenta e dice:

> . . . . . Plutone mio,
> Affoghi proprio in un bicchier d'acqua:
> Ti vuoi fidar di me? Quattr' e quattr' otto
> ti faccio veder io come si fa
> a prendere pel bavero un poeta
> lirico!

Alle proteste di Plutone, egli risponde che, se gli dà carta bianca e ordina a Persefone di secondarlo, egli sarà capace di appioppare a Orfeo la più scalcinata vecchiaccia che trovasi all'inferno.

Detto fatto, Plutone gli chiama la moglie, dà a lui il suo manto e lo scettro, e si nasconde dietro un riparo, per assistere alla scena che si svolge. Sisifo se la intende con Persefone, e, mentre questa si ritira nella stanza attigua,

tenendosi pronta ai suoi ordini, Orfeo che già era sbarcato viene introdotto alla sua presenza.

Qui entra per la prima volta in iscena Orfeo, il quale dà di mano alla cetra, e incomincia a suonare ed a cantare in modo delizioso. I demoni accorrono, gli spiriti si ridestano, e tutti, con grande rabbia di Plutone, vanno in estasi, che aumenta sempre più, quando il tracio cantore comincia a tessere le loro lodi.

Ad un tratto, Sisifo-Plutone, per suoi fini particolari, si avanza fingendo di essere anche lui deliziato da così bella poesia, ma simula di non conoscere l'artista, a cui per altro dichiara di sapere a mente tutte le canzoni di Orfeo, e glielo prova declamandone molti frammenti. Orfeo ne è lusingatissimo, e ancor più va in brodo di giuggiole, quando, dopo d'essersi dato a conoscere, Sisifo finge di meravigliarsi al vederlo così giovane, e quando gli narra che pure Persefone va pazza pei suoi versi.

Dopo tanti complimenti, Orfeo, certo di riavere la sua Euridice, espone a Pluto lo scopo della sua venuta, e chiede la liberazione della sposa, secondo che aveva patteggiato con padre Giove. Ma, a questo punto, il furbo Sisifo comincia a mettere in atto il suo stratagemma, per riuscire a fuggire dall'Averno.

Egli, dunque, dice ad Orfeo:

Sis.-Plut. — Ebbene in confidenza, Orfeo, t'invidio
che sei riuscito a sbarazzarti d' una
moglie; e mi fai pietà che te la vuoi
riprendere! Ah! fosse toccata a me,
che a tutte l'ore maledico il giorno,
che rapii quella donna! Un uomo, credimi,
ha da restar libero; e un artista
prima d'ogni altro, e casco dalle nuvole
che sei poeta, e non arrivi a tanto.

A tali parole, Orfeo risponde che veramente questa fregola di riprendersela non ce l'avrebbe, ma lo fa per più cause, e, prima di tutto, per oscurare la fama di Museo, suo scolaro, che voleva spodestarlo. Per questo egli doveva combatterlo a colpi di grancassa, e niente di più strepitoso che

lo scendere all'inferno a riprendere un'anima defunta. In sostanza, Euridice, come tutte le altre mogli, è insoffribile, gelosa, seccante, come è per lui forse anche Persefone.

« Benissimo! », esclama Sisifo-Plutone, e, carpendo l'occasione, dice della moglie peste e vituperi.

In questo mentre, giunge Persefone, che, secondo l'intesa con Sisifo, fa al poeta le lodi più smaccate, e Orfeo, estatico, le rivolge i versi più appassionati, mostrando di essere innamorato cotto della bella figlia di Demetra.

Sisifo, contentissimo che Orfeo c'era cascato, senz'altro, gli propone di portarsela via, in cambio di Euridice: c'è la licenza in bianco, ci scriverà Persefone, e tutto è fatto. Dopo di ciò, Sisifo esce, dicendo di andare a persuadere anche sua moglie e disporla alla partenza. Anche Orfeo, più che soddisfatto dal canto suo, prepara nuovi e più graziosi madrigali da spifferare alla nuova amante, durante il viaggio di ritorno.

Ma altro che Persefone. Sisifo-Plutone, giunto sul posto dove questa attendeva in compagnia di un'ancella, spruzza sul loro volto un certo liquido, che le fa addormentare; poi indossa le vesti della bella moglie di Plutone, ed esce col volto coperto da un velo. Prima, però, aveva ricordato ad Orfeo che non dovea voltarsi, nè parlare alla donna, finchè non avesse varcato le rive d'Acheronte.

Orfeo, tutto gongolante di gioia e sicuro di condurre seco colei, per cui avea tanto spasimato, risponde che non verrà meno alla promessa, e si avvia seguito dal personaggio travestito.

Questa scena è magnifica!

Da un lato allora esce Plutone, e, sghignazzando dietro Orfeo, gli grida: « Te l'ho fatta, baccello! »

Ma, traghettato l'Acheronte, Sisifo si svela, e fa a tutti sul muso una risata. Immaginiamo come rimanessero Plutone, Orfeo e compagni! Persefone, pronta anch'essa pel suo viaggio su la terra, finge di gridargli: « Ah, briccone ce l'hai fatta! »

5. Come si vede l'orditura del lavoro è condotta molto

bene, ma non sappiamo se il Romagnoli, nel comporre il suo dramma, abbia avuto sott' occhi il libretto dell' autore francese: forse sì, forse no. Nella letteratura greca, non mancano di siffatte parodie, come l'autore stesso, rispondendo ad alcune critiche, afferma nella prefazione al primo volume dei suoi drammi.

Noi, per altro, osserviamo che, nel lavoro del nostro, manca il prologo, che trovasi invece in quello del Crémieux, e che inoltre alla prima parte di questo, dove si svolgono le scene di gelosia e conseguente separazione tra Orfeo ed Euridice, il geniale Romagnoli ha felicemente sostituito il piano dello stratagemma di Sisifo, che pensò di servirsi del povero Orfeo, per uscire dall'inferno.

Bisogna in somma convenire che i due lavori sono di una grande originalità. Solo in qualche parte, pare che il dramma del Romagnoli abbia qualche punto di contatto col melodramma dell'Aureli. Quei versi, infatto, che poco innanzi abbiamo citato e con cui Sisifo cerca di indurre Orfeo a non curarsi più di Euridice, ci richiamano alla mente quelli che Esculapio rivolge ad Orfeo, per confortarlo della perdita della moglie, là dove dice:

Lagrimar perduta moglie
Folli sposi, è vanità;
Quando il fato a voi la toglie,
Vi dà il ciel la libertà!

È evidente, però, che si tratta di pura e semplice coincidenza di idee.

6. Alcuni critici, tuttavia, han creduto che i versi che il poeta pone in bocca ad Orfeo siano la traduzione di inni orfici, di cui esistono alcuni frammenti nella letteratura greca; invece il Romagnoli, nella citata sua prefazione, afferma che tutto, sia in generale, che nei particolari, è sua pura invenzione, e che di questo mito egli non ha preso che soltanto i nomi e « pochi, larghi addentellati » Del resto il suo pensiero è tutto un' allegoria dei tempi moderni.

La commedia (chè tale si può chiamare) è rapida, serrata, audace di una bella e rude sincerità d'espressione,

magnifica nei caratteri, avvincente per il logico snodarsi dell'azione.

Il dialogo è sempre brioso, fresco, vivace; la parola sempre appropriata all'argomento, sempre corrispondente all'immagine ch' egli vuol rievocare, sempre consona allo stile del lavoro. Vi si intravede che l'autore è un maestro, un artista, un poeta.

Molte sono le scene belle, ma quella finale è comicissima quanto mai. Noi vorremmo trascriverla tutta, ma ripetiamo anche qui, l'economia del lavoro ce lo vieta, onde rimandiamo i lettori all'originale, che forse tra non molto sarà anche musicato.

CONCLUSIONE.

Da quanto siamo venuti esponendo sin qua, risulta dimostrato come, tra le tante produzioni drammatiche della letteratura italiana, a cui la pietosa e gentile leggenda ellenica diede la materia per una rappresentazione scenica, la più perfetta, in quanto alla forma, e la più conforme alla tradizione classica fu quella di A. Poliziano.

Incominciando, invece, dal primo melodramma, la vaga istoria ebbe a subire delle modificazioni, che aumentarono a dismisura per opera dei posteriori poeti del '600. Questi, per ragioni artistiche, intrecciarono al semplice e commovente racconto, come si legge in Virgilio ed Ovidio, molti altri episodi reali o fantastici della storia antica, più o meno remota, e si allontanarono dalle fonti principali, cambiando perfino la catastrofe da tragica in lieta. Tale amabile leggenda, infine, dovette anche passare attraverso la trafila del l'opera buffa, in modo che, come scrisse il critico francese Clément, fu tramutata in una vera « pochade ».

Così il mito d'Orfeo, sorto da un fenomeno puramente naturalistico, quale è quello dell'aurora vespertina e del sole, assunse per opera dei poeti vedici, come bellamente ha dimo-

strato il Ribezzo[1], dapprima la figura antropomorfica, e venne onsacrata nel *Mahâbhârata*, sotto il nome di « Ruru e Pramadvarâ ». Di poi tale tradizione passò in Grecia, e sembra formasse il soggetto di una tragedia di Eschilo, di cui ci rimangono pochi frammenti. In essa il grande tragediografo greco, secondo che ci riferisce Eratostene, ci presenta Orfeo per la prima volta come un sacerdote di Apollo, seguace del culto solare e ucciso dalle Bassaridi, perchè amanti del culto di Dioniso[2].

In seguito i poeti greci gli diedero una fisonomia spiccatamente artistica, e il sacerdote mitico divenne un poeta favoloso, rappresentante l'espressione più alta del genio musicale degli Elleni. Di poi i poeti latini, e specialmente Virgilio e Ovidio, con la potenza della loro fantasia, lo rivestirono di colorito poetico, animandolo di meravigliosa passione e trasformandolo in un mirabile episodio di amore e morte.

Nè qui finirono le metamorfosi del mito d'Orfeo. Nei primi secoli dell'êra cristiana, i primitivi fedeli, notando il meraviglioso, l'inverosimile e il soprannaturale, di cui si presentava circonfusa la figura di questo personaggio straordinario e paragonando il fascino irresistibile, che la potenza del suo canto esercitava su le fiere e su la natura, con la potenza educativa della parola di Cristo, nel domare la nativa fierezza dell'uomo ancora selvaggio, nel dirozzarne ed ingentilirne i costumi e nel condurlo a mano a mano ad un vivere più civile, per fini religiosi si impadronirono di questo erce. E prima lo considerarono come precursore di Cristo, poi come simbolo, e, in ultimo, come un suo profeta, riproducendolo in mille modi nella letteratura e nell'arte. Tutto ciò si rileva dagli scrittori sacri, greci e latini, dei primi ecoli del Cristianesimo, non che dalle pitture catacombali da altri oggetti attinenti al culto[3].

---

[1] *Op. cit.*, pp. 41 e sgg.

[2] E. Schurè, *I grandi iniziati*, Bari, Laterza, 1906.

[3] Martigny, *Dictionnaire de l'art chrétienne*, alla voce « Orfeo ». Roscher, *Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie*, alla voce « Orpheus ».

Venuti poi i secoli di ferro dell'ignoranza medioevale, il ricordo di Orfeo rimase sconosciuto per molto tempo, finchè venne rievocato dagli Umanisti del secolo del Rinascimento, e principalmente da A. Poliziano, che, come abbiamo visto, ne fece il soggetto del primo dramma profano, attenendosi alla più pura tradizione classica. Le vicende posteriori le sappiamo in gran parte dallo studio che ne abbiamo fatto attraverso la letteratura drammatica italiana, che è la più importante.

Or, dopo questo nostro lavoruccio, pare che il campo degli studi, intorno a questa antichissima leggenda, rimanga esaurito. Il Ribezzo l'ha trattata esaurientemente nel suo formarsi e svilupparsi attraverso l'antichità classica, riassumendo quanto s'era scritto intorno ad essa e risalendo perfino alle fonti protoarie del mito, e noi, dopo d'aver ampiamente illustrato, nella nostra tesi di laurea, le inaudite metamorfosi fatte subire al tracio vate dagli agiografi dei primi secoli dell'êra cristiana, in ultimo ne abbiamo completato lo studio, seguendolo nelle elaborazioni drammatiche dei poeti italiani, sino ai giorni nostri.

LUIGI MARRONE

IL MITO DI ORFEO NELLA DRAMMATICA ITALIANA

AGGIUNTE E CORREZIONI

1. *La morte d' Orfeo* di Stefano Landi e sua esposizione. — 2. Suoi pregi e difetti. — 3. *Il pianto d'Orfeo* di G. Chiabrera e sua imitazione del Petrarca. — 4. Correzioni sull'*Orfeo* di A. Striggio. — 5. L' *Orfeo* del Buti e sua fortuna. — 6. Critica del Prunières e sue esagerazioni. — 7. Influenza del Buti su l' Aureli e sul La Grange-Chancel. — 8. Il Matte[illegible]e il Buti. — 9. Conclusione.

1. Avevo appena pubblicato il mio lavoro, quando mi capitò di leggere l'opera di Angelo Solerti su *Gli albori del melodramma*, [1] che con molti altri studi simili, come quelli del Rolland, dell'Ademollo, ecc., io aveva deliberatamente tralasciati, essendo mio intendimento non di ritessere la storia del melodramma (per cui m'ero servito del *Seicento* del Belloni), sibbene di trattare delle variazioni apportate al mito di Orfeo dagli autori drammatici italiani. Confesso, però, di aver avuto torto in riguardo al Solerti, perchè il benemerito studioso, oltre al suo dotto volume sopra citato, aveva, in altri due, raccolti anche tutt' i melodrammi del Rinuccini, dello Striggio e di altri poeti melodrammatici, fioriti dal 1600 al 1640. E, nel terzo volume appunto, ho trovato, finalmente il libretto su *La morte d' Orfeo*, che io aveva cercato in vano e di cui si conosceva solo il musicista e l'anno della composizione, ma non l' autore. [2]

---

[1] Palermo, Sandron, 1903, voll. 3.

[2] L' Ademollo nel suo lavoro su *I teatri di Roma nel sec. XVII* (Roma, 1888) non ne fa proprio cenno; il Rolland lo nomina, ma non potè vederlo, perchè le copie difettavano fin dal principio; solo ne tratta il Goldschmidt nella sua opera *Studien zur Geschichte der italienischen Oper* ecc., pp. 39 e sgg. (Cfr. Solerti, *Op. cit.*, I, p. 128).

Ora di questa opera fa d'uopo dare un breve riassunto, perchè non è, come io aveva scritto nel mio lavoro, una cantata lirica a più voci, giusta quanto opinava il Vogel, sibbene un vero e proprio melodramma, il cui autore fu un abate, Alessandro Mattei, chierico di camera, il quale lo aveva intitolato « tragicommedia musicale ». Ad esso furono apposte le note, nel 1619, da Stefano Landi, maestro di cappella di papa Barberini, e fu il primo melodramma d'indole profana comparso su i teatri di Roma, dove fin allora si erano rappresentati quasi sempre soggetti sacri.

Il lavoro è abbastanza originale. Il poeta, a differenza del Rinuccini e dello Striggio (i quali presero le mosse dalle feste nuziali, che si celebravano in onore degli sposi Orfeo ed Euridice), svolge ampiamente le peripezie, a cui andò incontro il tracio vate, dopo che, perduta definitivamente la speranza di riottenere la sposa, ebbe giurato di non più innamorarsi di alcun'altra donna. Egli, dunque, finge che Orfeo, un giorno, celebrasse un solenne convito, per festeggiare il suo dì natalizio, a cui invitò tutti gli dei, meno Bacco, causa di disturbi e di furori, e per questo venisse ucciso dalle Menadi, per ordine di quel dio. Infine immagina che, dopo la strage fatta delle membra di lui, il figlio di Calliope fosse da Giove trasferito in cielo, per sedere, insieme con gli altri dei, nell'Olimpo.

Il melodramma è diviso in cinque atti, dei quali il primo comincia con un dialogo fra Teti, regina del mare, e il Fato. La dea, avendo avuto sentore dell'orribile disgrazia che minacciava Orfeo, si proponeva di salvarlo ad ogni costo, ma il secondo, a cui tutti, uomini e dei, devono piegarsi, la rimproverava della sua sollecitudine, esortandola a ritirarsi e a non opporsi ai suoi voleri, avendo così stabilito il destino. Dopo Teti, in altra scena, parla il fiume Ebro, che invita l'Aurora a levarsi presto e con maggior pompa, per onorare il natalizio di Orfeo. Frattanto i venticelli, che precedono la concubina di Titone, già scherzavano lascivi, e intimavano alle nuvolette di dileguarsi per lasciare limpido il cielo.

Nel II a. compare Orfeo, il quale, ignaro della orribile morte che l'attendeva, con una graziosa e mirabile canzonetta, formata di vari ritornelli, si rivolge a tutti gli esseri della natura, incitandoli alla gioia, perchè si doveva far onore alla sua festa, e prega Mercurio d' invitare tutti gli dei pel banchetto, tranne il tirsigero Bacco e le insane donne, sue seguaci, che coi loro strali avvelenano il petto dei mortali. I numi scendono numerosi su le rive fiorite dell'Ebro, e solo sull'Olimpo rimane Giove, il quale era intento a dissipare dal capo della sua prole il nembo che si addensava. L'autore v'introduce anche dei satirelli e dei pastorelli che si apprestano alla lieta cerimonia, non senza una nube di tristezza su i loro volti.

Nel III a. piomba su la scena Bacco, tutto spirante ira per la sua esclusione dal banchetto da parte di Orfeo, e tosto va in cerca del Furore che Mercurio aveva relegato nelle grotte infernali. Ad un tratto, mentre una ninfa tenta invano di placarlo, compaiono le Menadi, che erano state avvertite del fiero disprezzo di Orfeo verso loro ed il loro capo, onde giurano di vendicarsi con la morte di lui. Dopo poco giunge, tutto ansante, un pastore, il quale, con occhi lagrimosi e lamentevoli accenti, racconta di aver visto un cigno, solito a nuotare nelle acque dell'Ebro, nell' atto di essere sbranato da alcuni uccellacci, usciti dalle selve circostanti, il che faceva presagire qualche sinistro avvenimento. Intanto ritorna Bacco il quale spinge le Menadi a non più ritardare a compiere la loro truce vendetta, e a tale scopo fa intervenire anche le Furie dell'Erebo, non che molte belve feroci.

Nel IV a. avviene la partenza dei numi, i quali risalgono al cielo, lasciando solo Orfeo che, assalito anche lui da subitanea tristezza, invano cerca conforto alla sua cetra. Intanto, da lontano, si ode un frastuono ed un coro di donne inferocite: erano le Menadi che si avanzavano, cantando un inno a Bacco e impugnando armi omicide. Esse si scagliano su l'infelice cantore, e ne fanno orrido strazio. Subito dopo, giunge la ninfa Calliope, che si sentiva an-

ch'essa triste, ma ignorava la ragione della sua tristezza, finchè poco appresso arriva il pastore Fileno che le narra il crudele avvenimento.

Il V a., infine, si apre con l'apparizione dell'ombra di Orfeo, il quale, giunto alle rive d'Acheronte, prega il nocchiero di traghettarlo all'altra sponda, desiderando di rivedere la sua Euridice. Caronte, crucciato, lo rimprovera aspramente, e lo consiglia a dimenticare le idee amorose della vita terrena, avvertendolo che non potrà penetrare nei Campi Elisi, se prima il suo cadavere non avrà sepoltura. In questo momento sopraggiunge il messaggiero dell'Olimpo, il quale gli annunzia, da parte di Giove, che ascendesse al cielo, perchè ivi è il suo seggio. Ma Orfeo risponde ch'egli brama meglio di penare nell'inferno, insieme con Euridice, che soggiornare nell'empireo senza di lei. Allora Mercurio cerca di persuaderlo, ma invano; infine l'accontenta, facendogli vedere l'ombra di Euridice. Questa, però, mostra di non riconoscerlo, anzi dice di non ricordarsi nemmeno di lui, per cui Orfeo prorompe in flebili sospiri. Infine il nunzio celeste, per calmarlo, lo trasporta vicino al fiume Lete, e lo invita a bere di quella linfa, mentre Caronte fa le lodi dell'acqua dell'oblio. Dopo di ciò l'ombra di Orfeo si placa, incomincia a sentirsi la mente più limpida, e, dimenticando tutta la sua vita passata sulla terra, sorride ai numi, che lo invitano a sedere in mezzo a loro. Frattanto un coro di pastori, in terra, e altri esseri soprannaturali, in cielo, inneggiano al fortunato eroe.

2. Da quanto abbiamo esposto, risulta chiarameute che l'autore, pur prendendo da Virgilio la concezione della vita d'oltretomba, non segue il racconto del poeta latino. Egli fa astrazione completamente dalle vicende anteriori della vita degli sposi, e solo si accinge a farci conoscere la vita casta di Orfeo dopo la morte della sua legittima sposa, giusta come canta il poeta mantovano, nel più volte citato libro IV (vv. 516 e sgg.) delle *Georgiche*:

Nulla Venus, nullique animum flexere hymenaei.

Nella sua qualità di ecclesiastico, però, egli trascura quanto vi aggiunge Ovidio, e che il Poliziano, nel suo *Orfeo*, così parafrasa (vv. 328-37):

> E poi che sì crudele è mia fortuna
> Già mai non voglio amar più donna alcuna.
> Da qui innanzi io vo' corre i fior novelli,
> La primavera del sesso migliore,
> Quando son tutti leggiadretti e snelli:
> Quest' è più dolce e più soave amore.

Invece il nostro abate pare che ci tenga a mettere in mostra, come Orfeo si volesse dare a una vita piuttosto da cenobita, onde spesso lo fa parlare con una certa acredine contro le donne tutte. In un punto, per es. (II a., sc. 2.ª), il cantore di Tracia, dopo di aver pregato gli dei d'intervenire al convito, nell'invitare anche altre persone, così si esprime:

> Venite ancor, pastori, al mio gioire;
> Ma voi, donne, lontane
> Ite dalle mie gioie e mio desire.
> Ite pur, donne insane,
> Peste del mondo e velenosi fiori,
> Prati dai bei colori,
> Ma in voi d'aspidi è il nido, e con diletto
> Avvelenate dei mortali il petto.

Ora questo senso non si rileva affatto dai versi di Virgilio e nemmeno da quelli di Ovidio, nel libro delle *Metamorfosi*, dove il lirico latino spiega che Orfeo fuggì le nozze, o per il cattivo esito delle prime, o per aver così promesso ad Euridice:

> . . . omnemque refugerat Orpheus
> Foemineam Venerem, seu quod male cesserat illi,
> Sive fidem dederat . . .

Invece il Mattei pare che stesse facendo una predica agli alunni del seminario, e vuol far credere che Orfeo acquistasse quasi un odio contro il sesso gentile che voleva in-

sidiare il suo virtuoso celibato. Di fatto, altrove, nella sc. 4ª, finge che Apollo, suo padre, così lo consigli:

> So che crudo destino
> Dalle man dolci, forti e lusinghiere,
> Di belle donne ti sovrasta, o figlio,
> Deh! segui il mio consiglio:
> « Un dolce ben ch' in un momento père
> Fuggilo, e segui di virtù il cammino ».

E più appresso aggiunge:

> Fuggi pur, fuggi pure,
> Le donne e i lor diletti; forse a morte
> Non giungerai, seguendo infide scorte.

Si sente insomma molto accentuata l'influenza del teatro gesuitico che, con la varietà degli spettacoli, faceva non di rado concorrenza ai teatri pubblici, e qualche volta, come in Roma a quei tempi, rimase solo padrone del campo. [1]

Di modo che si capisce di leggieri, che, servendo allora il teatro a fini morali, e, al principio, assistendo il più delle volte alle rappresentazioni papi e cardinali (i quali dopo il Concilio di Trento si allontanarono dai lubrici esempi dei loro predecessori), si cercava di evitare quanto più era possibile lo scandalo, sia nella scelta dei soggetti, sia negli episodi dell'intreccio.

Per tutto ciò, anche nell'uso dei personaggi, si cercò di escludere le donne, e in loro vece, bisognando, si adoperarono i cosiddetti « virtuosi », ossia cantori evirati, che si travestivano da ninfe e da dee. [2]

Il melodramma, peraltro, dal lato dell'intreccio non presenta alcun interesse, perchè è privo di qualunque movimento di passioni, introducendo l'autore a parlare esseri animati ed inanimati insieme, che mal si prestano allo svol-

---

[1] F. Colagrosso, *Saverio Bettinelli e il teatro gesuitico*, Firenze, Sansoni, 1901, prefaz., p. xii.

[2] V. Belloni, *Op. cit.*, p. 397. Cfr. anche Ademollo, *I teatri di Roma*, pp. 136 e sgg..

gersi di un dramma. Vi manca il contrasto degli affetti, la forza dell' eloquenza, il calore dello stile, onde ben diceva il D'Ancona che la rappresentazione simbolica era una forma drammatica errata. [1]

Di un certo effetto è solamente la prima scena del V a., dove l'« anima » di Orfeo, ucciso dalle Menadi, scende allo inferno, e, avendo ritrovata l'ombra di Euridice (la quale, per aver già bevuta l'acqua di Lete, non ricordava più niente della vita terrena), compie ogni sforzo per cercare di farla rammentare del suo ardente amore. E allora Caronte, per confortarlo, lo persuade a bere anche lui, l'onda letea, e così la calma ritorna nel suo spirito.

Come si vede, in confronto delle belle opere del Rinuccini e del Chiabrera, questa appare insignificante, ma dal lato artistico ha qualche cosa di elegante e di squisito, anzi in alcuni punti il Mattei pare che voglia gareggiare con l'autore dell' *Aminta*. Vorrei riferire tutt' e cinque le ottave, con cui il pastore Fileno reca a Calliope la triste novella della morte del figlio Orfeo, ma mi limiterò a trascrivere la sola prima stanza.

Sotto l'ombra di bel crinito alloro,
In grembo a verdi e preziose erbette,
Presso un ruscello, al gorgogliar canoro
Di linfe fuggitive e garrulette,
Prendea Orfeo gratissimo ristoro,
Rallentando le pene al cor ristrette:
E facea con soavi e mesti carmi
Indurir l'onda, intenerire i marmi.

Nella canzone poi di Caronte, in lode dell' acqua del Lete, pare che imiti il coro delle Menadi, che il Poliziano compose in onore del vino. Eccola (a. V, sc. II):

Beva, beva, securo l'onda,
che da Lete tranquilla innonda;
Beva, beva, chiunque ha sete
Il sereno liquor di Lete.

---

[1] *Origini del teatro italiano*, Torino, Loescher, 1891, p. 54.

Non più affanni,
Non più morte,
Non più sorte;
Privo di doglia,
Pien di piacere,
Beva; beva questi cristalli,
Che trascorrono per le valli:
Beva, beva di questi argenti,
Che non fanno provar tormenti.

Il melodramma termina similmente a quello del rifacitore dello Striggio, rappresentato a Mantova nel 1667, come diremo più innanzi, con la differenza che il Matttei finge che sia Apollo, il quale trasporti in cielo il misero Orfeo per premiarlo della sua vita casta e pura; l'altro si servì di Giove. [1]

3. Nel sullodato volume del Solerti, oltre il melodramma del Mattei, trovasi anche una favoletta, dal titolo *Il pianto di Orfeo*, che l'autore dice doversi rappresentare cantando.

Essa fu recitata in Firenze nel 1608, in occasione delle nozze del principe ereditario Cosimo dei Medici, e venne composta da Gabriello Chiabrera, che, per ordine di Errico IV, scrisse *Il rapimento di Cefalo*, la cui musica fu affidata al Caccini, in quello stesso anno 1600, in cui si recitava l'*Euridice* del Rinuccini. [2]

La favola divisa in più quadretti, costa di un atto solo, e pare composta a somiglianza di quella « scena per musica » di A. Graf, il cui soggetto è pure Orfeo, e che io ho ricordata nel mio studio, parlando del melodramma di Raniero dei Calzabigi. [3]

Quivi il Chiabrera, partendo da quei versi di Virgilio, dov'è detto che Orfeo « solus hyperboreas glacies Tanaim-

---

[1] Oltre di questo lavoro, ne esiste un altro, pure intitolato *Morte di Orfeo*, ma esso è di Giov. Leone Semproni. Fu recitato nel 1622, nel giardino dei conti Ranucci e a spese del cardinale Alessandro Bentivoglio in Bologna, ma non mi è stato possibile rintracciarlo (Cfr. A. Solerti, *Op. cit.*, p. I 124, n. 1).

[2] V. Solerti, *Op. cit.*, I, p. 110.

[3] V. Marrone, *Op. cit.*, p. 93 (dell'estr.).

que nivalem Arvaque, riphaeis nunquam viduata pruinis Lustrabat, raptam Euridycem atque irrita Ditis dona Querens », ci presenta l'infelice sposo che, perduta ogni speranza di riottenere l'adorata consorte, sen va per le campagne deserte, spargendo intorno i suoi dolorosi accenti, invano confortato da Calliope sua madre. Assai bella è la scena terza che è scritta in versi settenari rimati a due a due e raggruppati in istrofette di otto versi ciascuna. Il resto di essa è formato di quartine in versi endecasillabi, dove si sente alquanto l'imitazione del Petrarca; anzi le ultime strofe sembrano parafrasi dei sonetti XXXI-XXXIII delle rime, in morte di Laura, non che della nota canzone « Chiare, fresche e dolci acque ».

Per far meglio rilevare l'imitazione, riferirò alcune quartine. Orfeo, dunque, al rivedere quei luoghi, dove aveva mirato la prima volta Euridice, così si esprime:

> Dico fra me: qui lampeggiò quel riso,
> Qui furo al vento quelle chiome sparte;
> Qui disvelava il seno; e con quest'arte
> Torna a la vita il cor che giacque anciso.
> Ove degli occhi si rivolse il giro,
> Ove fermossi dei bei piedi un passo,
> Ivi m'acqueto, e lacrimoso e lasso
> Ne l'immensa miseria ivi respiro, ecc.

E il sonetto XXXI del Petrarca, il quale pure si lamentava della morte della sua diletta Laura, così incomincia:

> Ov'è la fronte che con picciol cenno
> Volgea il mio core, in questa parte e in quella?
> Ov'è il bel ciglio e l'una e l'altra stella
> Ch'al corso del mio viver lume denno?

Ma un'analogia di pensieri ancor più consona tra le surriferite quartine e le rime del Petrarca l'abbiamo nel son. LXXVI in vita di madonna Laura, detto appunto il sonetto dei « qui », di cui trascriviamo le sole terzine:

Qui cantò dolcemente, e qui s' assise;
Qui si rivolse, e qui rattenne il passo;
Qui co' begli occhi mi trafisse il core;
Qui disse una parola, e qui sorrise:
Qui cangiò il viso, ecc.

Ora un'altra osservazione ci resta a fare. La detta favoletta ci presenta, al principio, Orfeo come trovantesi per la prima volta alla presenza degli dei d' Averno, e incomincia:

Numi d' abisso, numi
De l' infernal soggiorno, ecc.,

coi quali versi si credeva, un tempo, principiasse una canzonetta del Chiabrera intitolato appunto il *Pianto d' Orfeo* e contenuta nelle sue opere. [1] In fine il componimento termina con un'altra elegantissima ode, composta di strofette di sei versi, dei quali i primi due sono un ottonario e un quaternario a rima baciata, e gli altri quattro sono a rime incrociate, formati da due ottonari, seguiti poi da un quaternario e da un altro ottonario. Questo metro venne anche imitato da G. Carducci nell'ode « Il poeta ».

4. Ed ora passiamo alle correzioni. A prescindere da questi lavori affatto nuovi, nello stesso volume terzo del Solerti, ho avuto il piacere di rileggere per intero l'*Orfeo* di Aless. Striggio, che io aveva tratto monco di sotto le note dello spartito musicale nel Conservatorio napoletano di S. Pietro a Maiella. L'impiegato ivi addetto, non accorgendosi di un'avvertenza, messa dall'autore al principio dell'opera, [2] mi diede per completo il melodramma, il quale,

[1] Cfr. Solerti, *Op. cit.*, p. 110, n. 2.

[2] Eccola: « L'*Orfeo* di Monteverdi fu già pubblicato dall' Eitner, ma a solo scopo di studio pei musicologi. Una selezione, con intendimenti artistici, ha pubblicato in Francia Vincent d'Indy, tralasciando parecchie parti e specialmente sopprimendo l' atto primo. Anche nella presente ediz. s'è fatta una selezione, ma tale da dare un' idea completa dell'opera originale. Le « arie » di Proserpina e di Plutone nel IV a. sono completamente inedite, perchè nè l'Eitner, nè il D' Indy le hanno pubblicate ».

invece, non era tale, per cui sono incorso in alcune inesattezze. Esso, in fatto, non è diviso in quattro atti, come io avevo scritto, sibbene in cinque, e, nel V a. appunto, trovasi descritta la scena delle Baccanti che straziano le membra di Orfeo, e che io avevo detto essere stata tralasciata dal poeta.

Quest' atto incomincia con una canzone, dove si dipinge Orfeo che, perduta definitivamente Euridice, torna ai campi della sua Tracia, imprecando contro il Fato e giurando di non voler conoscer più donna alcuna, mentre ai suoi lamenti risponde la pietosa eco. Ma, ad un certo punto, egli sente avvicinarsi un coro di donne, che, udite le ingiurie dell'infelice sposo, gli minacciano la morte. Frattanto esse, frementi di sdegno, si abbandonano a una folle danza, aspettando il momento opportuno per accopparlo e cantando le lodi di Bacco, con una moresca molto simile a quella del Poliziano, con cui il Chiabrera gareggia per brio e per eleganza.

Nello spartito del Monteverdi, però, invece di questo finale, si finge che Apollo venga giù dal cielo, e inviti il figlio a seguirlo nelle celesti sfere. Orfeo acconsente, e in questo modo sfugge all'ira delle Baccanti. Com' è chiaro, qualcuno, secondo il solito, fece il cambiamento, volendo evitare che il melodramma avesse un fine luttuoso, per non rattristare gli animi degli spettatori.

All'infuori di ciò, nel suddetto melodramma, si trovano molte altre scene nuove da me ignorate, tra le quali ve n'è qualcuna che ha un vero sapore dantesco, non solo perchè intramezzata da emistichi e versi interi tolti dalla *Commedia*, ma perchè l'autore riproduce qualche situazione, e imita il dialogare di personaggi dell'inferno di Dante. Invero la scena 1ª del III a., ci rappresenta Orfeo che, scortato dalla dea speranza (come l'Alighieri da Virgilio), giunge davanti alla reggia di Plutone, ove Caronte, con vibrate quartine, così lo apostrofa :

O tu ch'innanzi morte a queste rive
Temerario ten vieni, arresta i passi:
Solcar quest'onde ad uom mortal non dassi,
Nè può coi morti albergo aver chi vive.

Or in questi versi chi non sente l'imitazione di quelle rudi terzine dantesche, con cui Caronte affronta il divino poeta nel suo viaggio per la città dolente (*Inf.* III, 88-95)?

Dal che rileviamo che, pur essendo vero che lo studio di Dante fosse trascurato nel '600, pur tuttavia v'era sempre qualcuno che lo leggeva e lo imitava.

5. Ora a questa correzione, riguardo al melodramma dello Striggio, bisogna aggiungerne anche un'altra d'indole diversa.

A pagina 100 del mio lavoro, parlando della rappresentazione, fatta a Parigi nel 1647, di un' opera intitolata l'*Orfeo*, il cui libretto era in versi italiani e la cui musica i signori Clément e Larousse, autori del citato *Dizionario,*[1] attribuivano al Monteverdi, ho osservato che ciò non era possibile. Questo era dimostrato dal fatto che il celebre maestro mantovano non aveva musicato che un solo libretto intitolato *Orfeo* su versi di Aless. Striggio, che fu rappresentato a Mantova, nel 1607, come abbiamo diffusamente scritto per lo innanzi. Perciò io modestamente opinava che non si dovesse trattare dell'opera del Monteverdi, sibbene di qualche altro melodramma, e sostenevo con probabili ragioni esser quello del Rinuccini, la cui rappresentazione, forse, dovette ripetersi anche a Parigi.

Invece, dalla lettura del libro del Solerti,[1] ho appreso che non si tratta nè dell'uno nè dell'altro, sibbene di un libretto, scritto dal segretario particolare del cardinale Antonio Barberini, abate Francesco Buti, al quale adattò le note un chiaro musicista di quei tempi: Luigi Rossi, che faceva parte anche lui della corte del nipote di papa Urbano VIII. Non avendo potuto ottenerne una copia, perchè esiste il solo manoscritto della Barberiniana ora nella Vaticana, mi servirò, per la esposizione, del riassunto che ne ha

---

[1] *Op. cit.*, I, p. 149.

fatto uno scrittore,[1] in un suo recente studio, seguendo la descrizione di una testimone del tempo.[2]

La rappresentazione, dunque, incomincia con una scena raffigurante una fortezza, a cui un drappello di guerrieri danno l'assalto, sfondandone le mura e precipitandosi nel mezzo di una piazza. Quivi giunti, sono coronati da una dea, che rappresenta la Vittoria e che scende dall'alto, cantando il prologo, il quale si compone di un inno, in onore del re e della madre, Anna d'Austria.

Dopo di ciò, si dà principio al melodramma, di cui il Mazzarino aveva fatto eseguire una traduzione in francese, per i tanti spettatori che non conoscessero l'italiano, essendone l'intreccio molto imbrogliato.[3]

Al primo atto, apparisce un boschetto, la cui estensione e profondità sembrava sorpassare più di cento volte lo spazio del teatro, Ivi Endimione, padre di Euridice, consulta l'oracolo sul destino di sua figlia, promessa al poeta Orfeo, figlio di Apollo. Essendo stato il responso sfavorevole, il vecchio n' era desolato, ma Euridice si mostrava baldanzosa. Intanto sopraggiunge Orfeo che inizia, insieme con la promessa, un tenero duetto d'amore.

---

[1] HENRY PRUNIÈRES, *L' opéra italien en France avant Lully*, Paris, Champion, 1913, pp. 107 e sgg. Il libro del Prunières, salvo un po' di spirito campanilistico, è molto ben fatto. Il capitolo III è tutto dedicato al commento della rappresentazione dell' *Orfeo* del Buti. Nel cap. II, poi, parla anche delle prime opere italiane, recitate a Parigi, a proposito di una delle quali, CESARE LEVI, nella sua recensione dei due volumi del Prunières (*Rass. nazionale*, 10 giugno 1919), ha preso un abbaglio. Parlando del primo melodramma dato a Parigi nel 1645, cioè della *Finta Pazza* (che tutti sanno essere stata scritta dal poeta veneziano G. Strozzi e musicata dal Sacrati), egli afferma che la musica è dello Strozzi, ma i versi sono di G. B. Andreini. A tal uopo egli cita il Prunières, ma s'inganna, perchè l'autore francese, in quel punto (p. 74), parla non del compositore di detta opera, sibbene dello autore dei « balletti », dei quali suppone che l' Andreini sia stato il versificatore e il musicista.

[2] MADAME DE MOTTEVILLE, *Mémories*, edit. Rieux, pp. 313 e sgg.

[3] *Orphée tragicomèdie en musique.* « A Paris, chez Sébastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roi, MDCXLVII » (Cfr. PRUNIÈRES, *Op. cit.*, p. 107).

A questo punto — dice il Prunières — la narratrice afferma che non le fu più possibile di seguire lo svolgimento dell'azione, e racconta così come si ricorda.

Ad un tratto, compare Aristeo, figlio di Bacco e rivale di Orfeo, lamentandosi del suo amore infelice per la bella Euridice, mentre un satiro cercava di consolarlo, col far mille buffonerie, e Venere, scesa dal cielo, gli prometteva il suo appoggio. Intanto le nozze dei due sposi si erano celebrate con grande solennità, ma, mentre il dio Momo cantava delle facezie e alcune ninfe danzavano un balletto, agitando delle lampade, all'improvviso queste si spensero, e la gente ivi raccolta, spaventata dal triste presagio, cominciò a invocare l'aiuto degli dei.

Il Prunières non lo dice, ma qui credo che sia dovuto finire il primo atto, dando luogo al secondo.

Di fatto, mentre questi sinistri augurî avvenivano in un luogo, altrove, prosegue la narratrice, in un magnifico tempio, sotto vasti porticati, Venere, travestita da vecchia, cercava di trionfare su la costanza di Euridice, per farla innamorare di Aristeo. Tra le sbalorditive mutazioni della scena, si comprendeva solamente che gli dei tenevano dei lunghi conciliaboli, e alcuni propendevano per Giunone, protettrice di Orfeo, altri per Venere, madre di Aristeo. Frattanto Euridice ballava allegramente nei giardini del sole, in compagnia nelle ninfe, allorquando comparvero Aristeo e il satiro, che cercava di rapirla. Ella riuscì a fuggire, ma durante la corsa, una serpe mandata da Venere le si attaccò ad una gamba, per cui dopo poco morì, scagliando maledizioni al malaugurato Aristeo.

Qui la narratrice nota che Apollo e le ninfe, piangendo amorosamente la morte di Euridice, riuscirono a strappare le lagrime anche agli spettatori, tanto era stata possente la commozione della musica vocale congiunta agli strumenti.

L'atto finisce col sopraggiungere del Sole, che viene su di un carro fiammeggiante, adorno d'oro e di brillant

A questo punto la testimone osserva che l'attenzione della sala era quanto mai intensa, non comprendendo la

più parte degli spettatori gran che di ciò che gli attori dicevano, e solo potevano seguire il filo dell' intreccio, guardando i gesti di quelli e le incisioni del libretto. Poi aggiunge che la regina, ad un certo momentó, dovè lasciare il palco, per obbedire al suo confessore, cosa che distrasse alquanto gli spettatori e produsse una certa irritazione nell' animo del Mazzarino.

Al III a. la scena rappresenta un deserto squallido, delle caverne e delle rocce con un antro in forma di entrata, in fondo alle quali, attraverso l'oscurità, si vedeva un barlume di luce, rischiarante la figura di Orfeo, che invano supplicava le Parche inesorabili di rendergli la sposa. Poco discosto da lui, nella stessa oscura scena, si lamentava anche Aristeo, quando, ad un tratto, appare l'ombra di Euridice che, col suo fare minaccioso, rende pazzo l'amante. Allora i canti disperati di costui echeggiarono per tutto il teatro, e riempirono di terrore l'uditorio.

Intanto, gli orrori dell'inferno si dileguano, e Orfeo, passato lo Stige, riesce a commuovere il re delle ombre. Al suono della lira divina, tutt'i mostri dell' Averno iniziano un ballo assai strano, interrotto all'improvviso dall'annunzio che Orfeo era venuto meno alla famosa promessa di non voltarsi indietro. Qui ricompariscono i deserti della Scizia, dove Orfeo si reca a sfogare il pianto della sua pena inconsolabile, facendo partecipi del suo dolore alberi ed animali, che si mettono anche loro in movimento e danzano a a cadenza.

Ma le Baccanti, che erano poco lungi, avendo appresa la morte di Aristeo, figlio del loro dio Bacco, ad istigazione di costui, si precipitarono addosso all'infelice cantore, e lo ridussero a brani. All'improvviso, il cielo si illuminò d'insoliti bagliori, e comparve Giove che, avendo decretato l' immortalità di Orfeo, lo invitò a venire all'Olimpo, per la quale occasione gli attori cantarono un inno melodioso. Il suo contenuto era che la virtù perfetta deve totalmente staccarsi dalla terra ed attendere la sua ricompensa dal Cielo.

Con tale coro termina il melodramma, e la signora di

Motteville asserisce che gli applausi scrosciarono irrefrenabili, e per tutta la sala non si udiva altro che lodare straordinariamente ciò che aveva fatto, di più impressione. Solo i parlamentari ostili al Mazzarino se ne stavano silenziosi, e motteggiavano fra loro, facendo rilevare che l'uso della lingua italiana, la quale non si capiva affatto, era stato inopportuno. Al contrario gli amatori della musica italiana ne esultavano indicibilmente.

Così che il successo dell'*Orfeo* del Buti fu strepitoso, e gli autori delle *Mazarinādes*[1] mirarono a ingannare il pubblico quando, alcuni anni dopo, pretesero di diffondere che, in quella rappresentazione, tutti dormivano. L'autrice della memoria, le cui impressioni noi, seguendo il Prunières, abbiamo riportate, e che non era affatto favorevole al Mazzarino, conviene nel dire che l'opera fu bella e che gli ambasciatori stranieri, la cui imparzialità non si saprebbe mettere in dubbio, furono unanimi a confessarne il grande successo.

6. Qui finisce la narrazione della testimone, a cui il Prunières fa seguire alcune osservazioni.

Il poema del Buti, egli dice, è d'una incoerenza e d'una bizzarria straordinaria. L'autore l'ha rotta con la tradizione antica, in quanto alle famose tre unità aristoteliche della tragedia, nè si preoccupa affatto della verosimiglianza nelle situazioni e della verità nei caratteri. Egli mira soltanto alla stranezza, all'effetto. Considera lo stravagante come una qualità preziosa, e le invenzioni più bizzarre vengono lodate per la loro novità. Il gusto italiano ha bisogno, secondo l'espressione del Boileau, « d'épices et de poivre », e mal si adatta a un ideale di beltà semplice e nuda. Però, egli nota, l'estetica italiana, accanto ai gravi difetti, aveva il vantaggio di prestarsi a una veemenza e a una varietà di

---

[1] Erano queste dei canti politici, contenenti delle satire, contro la vita privata e pubblica del Mazzarino, che poi determinarono la cacciata di lui dalla Francia, dopo lo scoppio della cosiddetta guerra della Fronda. V. la *Mazarinade* dell'11 marzo 1651, citata dal Celler (Cfr. PRUNIÈRES, *Op. cit.*, pp. 111 e sgg).

espressioni straordinarie, e perciò conveniva assai bene alla musica. Questi libretti, ove il riso si alternava col pianto, ove dei personaggi gioivano, mentre altri si lamentavano, ove le passioni erano portate al loro parossismo, permettevano a un grande musicista di manifestare il suo genio in sentimenti differentissimi.

Poi più appresso aggiunge. L'ab. Buti non sognava per niente di conservare al mito antico la sua nobile semplicità: una quantità d'incidenti sorgevano dove meno si attendevano. Aristeo, folle d'amore, si sta disperando per la morte di Euridice? Ebbene, ad un tratto, giungono i due satiri che sono i buffoni della commedia, e incominciano a cantare con modi grotteschi (a. III, sc. 4), cercando di far ritornare l'allegria in Aristeo che si lamenta e vaneggia. Ma il folle intuona un canto da spavaldo, che Satiro e Momo accompagnano con lazzi, imitando la trombetta e il tamburo. Tale scena non resisterebbe alla lettura, ma, per la varietà dei sentimenti che vi sono espressi, conviene molto alla musica.

Questo, però, egli nota, è un' eccezione, ma troppo spesso le scene comiche, che il librettista fa alternare con gli episodi drammatici, sono di un gusto assai scadente. Venere, ad es., esorta Aristeo a esser più curante della sua persona, se vuole piacere al bel sesso, onde lo fa pettinare e azzimare dalle Grazie (a. I, sc. 4).

Immantinente anche il Satiro vuol esser truccato allo stesso modo, e allora le Grazie si accingono a ravviargli i capelli ispidi, facendogli soffrire molti patimenti.

Poi delle situazioni tragiche diventano burlesche, per opera del cattivo gusto. Euridice preferisce morire, anzichè permettere ad Aristeo di staccargli dal polpaccio della gamba il serpente che la uccide. Eccesso questo di onestà, che fa andare col pensiero alla morte dell'eroina di Bernardino d Saint-Pierre.

Inoltre i classici amori di Orfeo diventano, sotto la penna del Buti, la storia di un matrimonio tra un dabb en uomo di poeta e una giovinetta di onesta famiglia. Endi-

mione, padre della fidanzata, è un vecchio borghese, che si preoccupa per l'avvenire della figlia. Dippiù è ridicola l'ombra sdegnata di Euridice, che appare dall'Erebo ad Aristeo, quando gli augura una lunga vita, per non avere a soffrire la sua presenza all'inferno. Lo stesso si dica di Proserpina, la quale è gelosa della corte che Plutone fa alla bella defunta, onde interviene, perchè tosto sia restituita ad Orfeo. Come si vede, ogni momento il desiderio di sembrare ingegnoso spinge il librettista a delle aberrazioni cosiffatte; non si finirebbe più, se si volesse enumerarle tutte.

A questo punto il Prunières termina la sua critica al lavoro del Buti, e avverte che chi avesse vaghezza di leggere un'analisi più accurata può ricorrere al libro del padre Ménéstrier, che ne ha esaminato lo intreccio più minutamente. [1]

Ma noi, pur senza aver potuto leggere il libretto che si è reso irreperibile, [2] possiamo aggiungere molte altre osservazioni affatto nostre.

Anzitutto conveniamo pienamente col Ménéstrier, quando dice che il prologo è un episodio staccato che non ha alcun rapporto con l'intreccio del melodramma, ma facciamo notare che il Buti, secondo che attesta lo stesso Prunières, [3] dovette comporlo per lusingare alquanto gli animi degli augusti spettatori e per usufruire d'alcune scene, già pronte per la rappresentazione del *Ballet du duc d'Enghien*, che più non si effettuò.

Nè abbiamo alcun che a ridire riguardo alle osservazioni fatte dal Prunières, intorno alle varie situazioni da lui criticate. Solo obbiettiamo che quella scena, in cui Eu-

[1] *Des réprésentations en musique,* Paris, Guignard, MDCLXXXI, pp. 196 sgg.

[2] Il PRUNIÈRES (*Op. cit.*, p. 115), dice che, a Parigi, si stava preparando (e forse sarà stata già fatta) un'edizione del testo integrale, coi versi e con la musica dell'*Orfeo* del Buti, preso dal ms. della biblioteca Chigiana.

[3] *Op. cit.*, p. 79.

ridice si contenta piuttosto di morire, che di essere toccata da Aristeo, è vero che dimostra un eccesso di « pruderie », ma non è poi tanto estranea al carattere schifiltoso della bella ninfa, dipintaci dal Buti, e in generale delle contadine. Anche il Tasso, nel suo *Aminta*, di cui nell'opera del segretario si ha qualche traccia d'imitazione, ci presenta Silvia che, odiando il pastore « amante non riamato », si contenta piuttosto di farsi strapazzare da un satiro, che l'aveva legata a un albero, anzi che dare le belle forme del suo corpo in pasto agli sguardi puri del pastorello innamorato, accorso a liberarla. Tal racconto, fatto da Tirsi, un compagno d'Aminta, riesce molto commovente (a. III, sc. 1).

E nemmeno è vero, quando dice che non resisterebbe alla lettura lo intrecciare scene tragiche con scene comiche, perchè il contrasto che ne risulta non è un contrasto grottesco, proveniente da posizioni particolari dei personaggi, sibbene un contrasto artistico, allo stesso modo come non sarebbe ridicola, ma profondamente tragica, la scena di un bambino innocente che scherza e ride a piè del letto, dove giace il padre moribondo.

Ad ogni modo, è vero che allora, secondo il costume veneziano, si esagerava un po' troppo il burlesco e il faceto, ma la colpa di quel cattivo gusto era degli Spagnuoli, divenuti padroni di tanta parte d'Italia in quel secolo. La Spagna, come nella politica, così anche nel gusto teatrale, dominò l'Europa, e noi e i francesi prendemmo quel miscuglio di gonfio, di romanzesco e di buffonesco, che non seppero evitare nemmeno i migliori, nemmeno il Corneille. Infine dimentica di far notare che gli stessi difetti si trovavano anche nelle tragedie francesi di quei tempi, dove, essendo troppo lugubri il terrore e la pietà della scena greca, cambiaronsi i grandi affetti in teneri sentimenti, le forti e terribili situazioni in romanzeschi incontri, gli urti delle passioni in ingegnosi contrasti di arguzie galanti e raffinatezze. [1]

[1] Colagrosso. *Op. cit.*, pp. 5, 9 e 10.

In quanto, infine, a ciò ch'egli dice circa i caratteri troppo bigotti dei personaggi, bisogna riflettere che la colpa non è del Buti, sibbene un po' dell'abito che indossava, un po' dell'esigenze dei tempi e delle persone che lo circondavano. Sicchè tutto quello che abbiamo detto del Mattei, che pure era un abate, occorre ripeterlo anche pel Buti. Anzi la posizione di costui era molto più delicata, perchè non doveva esporre il Mazzarino, suo protettore, alle aspre critiche dei partigiani della Fronda. [1]

Di fatto, nonostante tanta riservatezza, nei costumi dei personaggi, pure l'opera fu tacciata di immoralità.

Una rivista del tempo la *Gazette* di un Renaudot, dando un riassunto dell'opera, lo fece in termini così esagerati da lasciar trasparire il proposito di spaventar la suscettibilità dei devoti; e la Congregazione del Sacramento (che allora era molto potente) non era estranea senza dubbio alla campagna, per lo innanzi fatta contro il Mazzarino, sotto il pretesto di biasimare i piaceri del teatro. Ma la regina aveva capito contro chi era diretto il colpo, e si era mostrata arrendevole. Anche i dottori della Sorbona avevano tenuto per il curato di S. Germano, confessore della regina, e avevano proclamato solennemente che la commedia non poteva essere ascoltata, senza grave peccato e che perciò i principi dovevano bandirla dai loro domini. Anna d'Austria, invece, aveva trovato altri dottori più indulgenti; in quanto al Mazzarino, egli finse di non interessarsi delle dicerie, e dubitava dell' influenza dei devoti su l' animo della regina, appassionatissima della musica. Solo temeva l'accusa di miscredente, a cui il suo dilettantismo e il suo scetticismo ben noto davano parvenza di verità, onde desiderava di evitare una nuova tempesta, a proposito dell' *Orfeo*.

---

[1] Diplomatico astuto, letterato elegante e seducente umorista, il Buti era sempre pronto a poetare per circostanze occasionali, in onore dei suoi protettori, per cui divenne ben presto l' arbitro del cuore di Mazzarino e un personaggio importante alla Corte di Francia, Oltre l' *Orfeo* compose anche le *Nozze di Peleo e Teti* e l' *Ercole amante* (Cfr. PRUNIÈRES, *Op. cit.*, p. 95).

Buon per lui che il gazzettiere, incaricato del resoconto dell'opera, ebbe cura d'insistere, a tutta oltranza, su la alta moralità dell'opera. « Ciò che rende quest'opera commendevole [questi scriveva] e l'ha fatta approvare dai più intransigenti censori, è la tesi che la virtù trionfa sempre sul vizio, nonostante gli ostacoli. Orfeo ed Euridice non erano stati solamente costanti nei loro casti amori, ad onta degli sforzi di Venere e di Bacco, i più irresistibili incitatori alla lussuria, ma lo stesso Cupido, resistendo alla madre, si guardò bene di indurli a tradire la fedeltà coniugale. [1] Tuttavia, nonostante le grandi precauzioni della stampa, pure i devoti mormorarono, ci fa sapere la De Motteville, [2] e la Fronda permetteva loro di levare alta la voce e imputare al ministro come delitto le rappresentazioni dell' *Orfeo*. Si censurò la immoralità dello spettacolo, la prodigalità del Mazzarino e i difetti dell'opera italiana.

7. Noi, però, fondandoci su i pochi elementi datici, faremo osservazioni di tutt'altro genere, perchè, avendo passato a rassegna quasi tutti i libretti, che si intitolano al nome del cantore di Tracia, potremo stabilire dei confronti con quelli già esaminati. [3] Intanto, giudicando a colpo d'occhio, possiamo fin d'ora affermare che tanto il veneziano A. Aureli, quanto il francese La Grange-Chancel, di molto posteriori al Buti, hanno imitato, nei loro melodrammi, il segretario del Barberini in molte situazioni.

Di fatto, esaminando il libretto dell' Aureli, noi vedemmo come Erinda (a. I, sc. 5ª), la vecchia nutrice di

[1] *Gazette*, p. 212 (Cfr. lo stesso PRUNIÈRES, *Op. cit.*, pp. 112 sgg.).

[2] *Mémoires* cit. p. 312.

[3] Mentre il presente lavoro si stampava, il prof. Alb. Cioci di Roma, con gentile pensiero, mi mandò una copia manoscritta del melodramma del Buti, di che gli rendo pubbliche grazie. Io l'ho letto con attenzione, e posso dichiarare che non ho nulla da mutare a tutte le osservazioni che ho fatte, seguendo solo la tela del Prunières. Il lavoro è diviso in tre lunghissimi atti, e, salvo alcune scene poco serie o qualche dialogo troppo lungo, l' intreccio è di un effetto straordinario. Ci sono dei tratti bellissimi che io, per brevità, tralascio, ma i versi sono alquanto prosaici, e l'armonia lascia un po' a

Aristeo, cercasse di avere dei colloqui con Euridice, per piegarla all'amore appassionato del suo pupillo. Ebbene il Buti appunto fu il primo che pensò a questa situazione (a. I, sc. 4ª), facendo travestire da vecchia la dea Venere, protettrice di Aristeo, per indurre più agevolmente Euridice a tradire Orfeo e farla accondiscendere alle voglie del figlio Aristeo. Inoltre il Buti, seguendo l'andazzo di quei tempi, introdusse il comico e il burlesco nel suo lavoro, ed anche l'Aureli (già l'abbiam rilevato) adoperò il faceto, attenuando di molto il ridicolo dei personaggi del segretario che, come notò il Prunières, molte volte è eccessivo e inopportuno.

Il La Grange-Chancel, poi, oltre ad avere imitato il nostro Aureli (come vedemmo a suo tempo) nell'ampliamento dell'intreccio, pare abbia, pel resto della sua « opéra en machine », preso anche molto dal libretto del Buti, di cui, incominciando dal prologo, ha imitato lo stesso modo di procedere. Esso, in fatto, si svolge con gli stessi voli di divinità, ha il medesimo contenuto, e, come quello del Buti, non ha alcuna relazione col mito d'Orfeo. Inoltre dal II a. in poi, in ambedue, si incontrano quasi gli stessi personaggi, i medesimi intrecci, eguali procedimenti per l'uso delle macchine, eguali situazioni per l'intervento delle relative divinità. Abbiamo detto, poc'anzi, nell'esposizione della tela, che il Buti, in una serie di scene, finge che tristi presagi accaddero ad alcune ninfe, che ballavano per le auspicate

---

desiderare. Anche, però, dal lato della forma, è molto importante, e sarebbe degno di uno studio speciale, per riguardo alla grande varietà di metri ivi adoperati. Il canto delle Menadi è una mirabile imitazione del coro del Poliziano. Eccone il principio:

> Viva Bacco, nostro re:
> Ma fermate in veritá,
> Che vacilla il nostro pie';
> Perchè il suolo intorno va?
> Ebrio alcun di noi non è,
> Viva Bacco, nostro re!

Peccato però che il manoscritto, conservato alla Barberiniana, sia pieno di errori ortografici, per cui l'amico Cioci è stato costretto a tempestarlo di « sic ».

nozze degli sposi, mentre in un sontuoso palagio, sotto vasti porticati, Venere cercava di trionfare su la costanza di Euridice. Ebbene, la stessa situazione riproduce il La Grange. Mentre, in Tracia, i parenti di Euridice volevano per forza maritarla ad Aristeo, a Costantinopoli la regina Filonice cercava di vincere la fermezza di Orfeo, per farlo innamorare di lei (a. II).

In somma, si tratta sempre d'una coppia d'amanti, molestati dalla gelosia d'un rivale protetto da una divinità, ma con questa differenza che il Buti, attenendosi alla tradizione classica, ha dato un rivale a Orfeo nella persona di Aristeo, laddove il La Grange ha inventato una rivale a Euridice, nella persona della regina Filonice, ignota alla mitologia. Il Buti si serve di Venere, travestita da vecchia, per indurre Euridice ad accondiscendere alle voglie di Aristeo, ed il La Grange immagina che Filonice faccia tesoro della stregoneria di un mago, Celeno, che invoca l'aiuto delle Furie, per distogliere Orfeo dall'amore di Euridice, (a. III). Sono anche notevolmente simili le scene delle foreste, della comparsa di animali feroci, dei deserti squallidi e paurosi ecc.

Solamente i due melodrammi differiscono nel primo ed ultimo atto, in cui la catastrofe è affatto diversa. Il Buti immagina che Orfeo, fatto a brani dalle Menadi, venga assunto da Giove al concilio degli dei, il La Grange, invece, fa terminare la rappresentazione tragicamente, cioè con la morte di Filonice e con la punizione delle Baccanti da parte di Apollo, padre di Orfeo.

Alcuni potrebbero obbiettare che il La Grange, nella compilazione del suo lavoro, potè ispirarsi, non al libretto del Buti, sibbene a quello di un tale Chapoton francese, intitolato *Mariage d'Orphée et d'Euridice* [1] e rappresentato al teatro « Marais » nello stesso anno che si allestiva l'*Orfeo* del Buti; ma quello non era altro che una contraffazione

[1] Di questo già esisteva una composizione, dal titolo *La descente d'Orphèe aux Enfers*, tragédie, Paris, Tousseint Quinet, 1640 (Cfr. Prunières, *Op. cit.*, p. 322).

del nostro. Ciò è tanto vero, che lo stesso Prunières dice che si recarono a quel teatro tutti coloro che non avevano potuto ottenere un posticicino alla rappresentazione del « Palais Royal ».

8. È strano poi che il modo come finisce l'*Orfeo* del Buti sia identico a quello, con cui ha termine l'*Orfeo* dell'ab. Alessandro Mattei, dove (come abbiamo avuto occasione di notare) pure si immagina che Giove scenda dall'Olimpo, e prenda con sè il tracio vate, per condurlo nelle celesti sfere. Niente di più facile, dunque, che, come l'Aureli si ispirò al Buti, il La Grange al Buti e all'Aureli, anche il Buti avesse avuto presente il libretto di qualche suo predecessore italiano, cioè quello del Mattei, o pure quelli dello Striggio e del Chiabrera, nei quali, su per giù, si nota lo stesso riepilogo. Di fatti è evidente che la tesi del Buti, cioè che la virtù perfetta deve staccarsi dalla terra e attendere la sua ricompensa da Dio, è proprio quella del Mattei, come a suo luogo abbiam visto. Non è difficile neanche che il Buti abbia preso l'ispirazione da un'intermedio, che porta lo stesso titolo, e che incomincia con un prologo del tutto simile al suo. Esso fu inscenato, in occasione della rappresentazione della *Armenia*, pastorale di Gian Battista Visconti, ove, sul principio al cader della tela, vedevasi la discordia amorosa che, discendendo dalle nubi, recitava il prologo della favola [1].

Comunque sia, l'*Orfeo* del Buti, al qual , per sua fortuna, appose le note musicali il celebre maestro Luigi Rossi, [2] ottenne a Parigi un successo strabiliante, di cui, al dire dei cronisti del tempo, non si ricorda l'eguale nella storia del teatro. Il merito è d'ambedue i compositori, ai quali la poe-

---

[1] SOLERTI, *Op. cit.*, p. 11.

[2] Era questi di Torremaggiore, del circondario di Sansevero di Puglia, e, nel mentre attendeva alla musica dell'*Orfeo*, ebbe la disgrazia di perdere la consorte, una certa Costanza, esimia suonatrice d'arpa, ch'egli amava follemente. Sicchè venne a trovarsi nelle stesse tristi condizioni del Monteverdi, che, come dicemmo, perdette la moglie, mentre musicava il melodramma di A. Striggio. È strano che

tessa Margherita Costa, nella sua *Tromba di Parnaso*, indirizzò due bei sonetti. Ma quello che contribuì immensamente alla riuscita di esso, fu la splendida « mise en scène » del macchinista Torelli. [1]

L'*Orfeo* dunque finì in piena gloria e non, come vorrebbero dare a intendere alcuni autori delle *Mazarinades*, fra la indifferenza del pubblico. E nemmeno è vero, come asseriscono il Clèment e il Larousse, i compilatori del famoso *Dizionario*, che Luigi XIV disapprovò tale opera, onde ordinò, contro il volere del Mazzarino, la composizione di un altro melodramma, le *Nozze di Peleo e Teti;* ma fu il Mazzarino stesso che, al ritorno dall'esilio, si prese la cura di fornire il disegno di questo nuovo melodramma. [2]

Invero, come si sa dalla storia, gli avversari politici del Cardinale italiano incominciarono un'opposizione sistematica contro di lui, fin dall'inizio del suo governo, che va conosciuta col nome di « Fronda », e presero occasione dalle

---

i Pugliesi non abbiano pensato a tramandare ai posteri il nome di questo loro grande concittadino, perchè quanti sono stati interrogati da me han tutti risposto di ignorarlo. (V. CAMETTI, *Documenti su la vita di L. Rossi*).

[1] V. PRUNIÈRES, *Op. cit.*, p. 153.

[2] Detto melodramma, a proposito del quale v. una nota nel nostro lavoro, non si sa bene a chi attribuirlo. Il Belloni, da cui abbiamo ricavata la notizia, dice che i versi furono di O. Persiani e la musica di F. Cavalli, ma il Prunières afferma che i versi sono del Buti, e le note di un tal Carlo Caproli, detto Carlo del violino, di cui parla diffusamente (*Op. cit.*, c. IV). A chi dobbiamo credere? Il dubbio ci vien tolto dal Solerti, il quale afferma che di siffatti melodrammi ce ne furono parecchi. Il primo fu composto dal conte Rodolfo Campeggi, e fu recitato in un torneo di Bologna, nel 1617; il secondo fu quello del Persiani con le note del Cavalli, rappresentato al « S. Cassiano » di Venezia nel 1629. Erra, però, il Belloni, nel dire che, per essere musicato, fu offerto prima al Monteverdi, il quale rifiutò. È vero peraltro, che il maestro mantovano rifiutò di musicare un simile melodramma, ma gli fu offerto da un tale Agnelli, non già da Orazio Persiani. Di modo che pare che quello, rappresentato nel 1654 a Parigi, fosse proprio quello indicato dal Prunières, di cui non fa parola il Solerti. Aggiunge, però, che trattarono lo stesso soggetto anche un tal Cini e Pier Francesco Rinuccini (Cfr. *Op. cit.*, pp. 123, 147, 151 e 152).

rappresentazioni dell' *Orfeo* (che, passata la quaresima di quell'anno, furono moltissime) per abbattere l'odiato straniero. Si diceva male dell' *Orfeo* non per criticare la bellezza dell'opera, ma per mettere in cattiva luce il Mazzarino, che, dicevano, rovinava la Francia, e dilapidava il tesoro dello Stato, allestendo spettacoli fastosi per solo piacere personale. In tal modo essi, come ognun sa, riuscirono a farlo espellere; ma, dopo cinque anni (1648-53), prostrata la Fronda, egli tornò di nuovo, più accreditato di prima. Così appena ripose piede in Parigi, dimenticando le sanguinose invettive contro la sua persona per le spese eccessive dello *Orfeo*, inaugurò con maggiore sontuosità la rappresentazione del suddetto melodramma. [1]

Nè si conosce con precisione poi, come ha scritto il Clément, e come giustamente io contestava, [2] se il Re Sole abbia preso parte anche lui al ballo. Il Prunières afferma che danzarono dei virtuosi italiani e dei signori stranieri, ma non fa parola della partecipazione del pupillo Luigi XIV. [3] Del resto non sarebbe difficile; perchè, aggiunge il critico francese, dovendosi l'opera rappresentare alla presenza di lui, il Balbi dovette inventare dei balletti che incontrassero il gusto del piccolo monarca, e fossero anche proporzionati alla sua età. Ora a tale congettura nemmeno io potrei oppormi, perchè si tratta del 1654, in cui il giovanotto aveva sedici anni, non già del 1647, come avevano affermato gli autori del *Dizionario*, nella quale epoca il re contava appena nove anni, essendo nato nel 1638.

9. Come si vede, dunque, le osservazioni fatte nel nostro lavoro, erano ben fondate, e bene ha sentenziato il Prunières che quel *Dizionario* sarebbe meglio considerarlo come non compilato, tali e tanti sono gli svarioni presi, nel determinare le opere, gli autori, i luoghi e le date dei melodrammi. [4]

---

[1] V. Prunières, *Op. cit.*, p. 44.
[2] V. Marrone, *Op. cit.*, p. 101.
[3] *Op. cit.*, p. 163.
[4] *Op, cit.*, « Avant-propos », p. 1

Ecco dunque quanto ci restava per completare il nostro studio, e crediamo ormai di aver enumerati quasi tutti i libretti, aventi per soggetto il mito d'Orfeo e di Euridice.[1]

Ci sarebbero i balletti e gl'intermezzi, ch'ebbero lo stesso titolo, come quello di cui abbiamo dato un accenno più innanzi, ma noi li abbiamo tralasciati di proposito, perchè l'intermezzo è una composizione interamente musicale.[2] Esso ha contribuito più specialmente al passaggio dal primo tipo semplice al più complesso, arrecando quella parte dell'apparato e dello spettacoloso proprio di esso. Nè si può affermare che il melodramma derivi dall'intermezzo, poichè questo era ordinato, alla fine di ogni atto, ad attenuare e divertire la soverchia attenzione degli spettatori, commossi per le scene pietose.[3]

Intanto dichiaro candidamente che sarò oltremodo grato a colui che vorrà essere così gentile d'indicarmi qualche altro libretto,[4] di che credo sarebbe stato contento anche il

---

[1] Fino ai nostri giorni, rimase popolare una *Storia di Orfeo dalla dolce lira*, in ottava rima, ove sono intercalati molti versi della favola d'Orfeo del Poliziano; ma non ci riguarda (Cfr. *Lirici del Quattrocento* di Massimo Bontempelli, Firenze, Sansoni, 1910, p. 80).

[2] Nel suo citato libro su *I teatri di Napoli*, a p. 84, B. Croce parla di un « piccolo melodramma », contenuto nel volume *Le Rugiade di Parnaso* del poeta Carlo D'Aquino, pubblicato verso il 1654 ma Gius. Storino, nel suo studio *Carlo D'Aquino e le « Rugiade di Parnaso »*, Cosenza, Tip. dell'Avanguardia, 1891, afferma che si tratta solamente di intermezzi musicali, intitolati *Orfeo,* i quali ritiene migliori degli altri carmi. Noi non possiamo giudicarne, perchè lo Storino non ne offre alcun saggio. Egli crede che l'ultima copia del raro volume sia quella conservata in casa Salfi a Cosenza, dove pare che ora non si trovi più (Cfr. *Giorn. stor. d. letter. it.*, XVIII, 1891, p. 470).

[3] Solerti, *Op. cit.*, I, p. 151

[4] Il prof. G. Brognoligo gentilmente ci comunica che nella *Strenna veneziana per il 1874* (Venezia, Tip. del Commercio di M. Vicentine, 1873) trovasi pubblicato il primo atto di una tragedia, intitolata *Orfeo*, di un tal Giov. Piermartini. In esso è vivacemente rappresentata la vita primordiale degli uomini ancora selvatici, sui quali il canto di *Orfeo* doveva esercitare il suo benefico influsso. Dal 1° atto non si

Solerti, il quale, alla fine del suo primo volume, così scriveva: « Nessun fatto letterario va trascurato; rimangono ancora da fare una classificazione e uno studio che riguardino agli argomenti, alla sceneggiatura, ai caratteri e alla metrica delle migliaia di libretti che deliziarono l'Italia dal 1620 fino al Metastasio ».[1] All'opera, dunque!

LUIGI MARRONE

---

capisce quale sviluppo avrebbe avuto la tragedia, non impostandovisi alcuna azione; ma si presume che avesse avuto un contenuto politico. Il Direttore della Biblioteca Marciana di Venezia scrive « non risultargli che dell'*Orfeo*, tragedia di GIOV. PIERMARTINI, sia stato pubblicato più che il primo atto ».

[1] *Op. cit.*, p. 152

IL MONTAIGNE E L' ITALIA

INTRODUZIONE

Chi ha letto gli *Essais* di Michele di Montaigne non ha potuto non constatare che gran parte della profonda erudizione che vi si ammira, e del valore scientifico e letterario dell'opera è dovuta alla vasta e sicura conoscenza, che l'autore ebbe della letteratura, della storia e della vita italiana.

Questa conoscenza io tenterò di studiare nei limiti delle mie modestissime forze ed attitudini, giovandomi di tre pubblicazioni, che principalmente riguardano il mio argomento, e cioè quella notissima di Alessandro d'Ancona: *L'Italia alla fine del sec. XVI:* "Giornale del viaggio di M. di Montaigne in Italia nel 1580 e 1581" [1]; quella di Pierre Villey: *Les sources et l'évolution des "Essais" de Montaigne*, e, finalmente, le *Lezioni di letteratura comparata,* dettate da Francesco Torraca, nell'anno accademico 1910-11, nell'università di Napoli [1].

Il lavoro del D'Ancona, com'è noto, è un largo commento illustrativo al *Giornale del viaggio in Italia* del M., preceduto da una breve prefazione e seguito da un saggio bibliografico dei viaggi di stranieri in Italia: una vera miniera di notizie storiche, letterarie e di costumi. Di esso mi son servito, parlando del viaggio, che fece tra noi il M. nel 1580-81 e delle impressioni, che provò questo nostro antico ammiratore ed amico a contatto diretto della nostra vita. Il D'An-

[1] Città di Castello, Lapi, 1895.

[2] Paris, Hachette, 1908, in 3 voll.

cona è il solo autore italiano, che si occupi del M. nei rapporti con l'Italia; ma nei soli rapporti materiali, diciamo così; del resto non poteva toccare di quelli spirituali, perchè non era nell'indole del suo lavoro e nel suo proposito.

Il lavoro del Villey: "Contribution à l'étude des sources des *Essais*„, tratta particolarmente delle "Sources et la Chronologie des *Essais* (vol. I), dell' "Évolution des *Essais* „ (vol. II), e dei "Livres d'histoire moderne utilisés par Montaigne „ (vol. III).

Il titolo di ciascuno dei tre volumi ci dà un'idea di quello che è quest'opera: la ricerca delle fonti dei *Saggi*; e poichè le fonti sono in considerevole parte anche italiane, l'indicazione di ciascun autore italiano e del luogo preciso della sua opera, donde è tolta questa o quella citazione che si legge negli *Essais*. Ma non bisogna credere che tutti e tre i volumi del Villey siano un'arida esposizione di brani di questo e quell'autore greco, latino, italiano e francese, tenuti presenti dal filosofo perigordino. Questa esposizione è, sì, parte importante dello studio del Villey: ma esso, che è vasto e poderoso, sminuzza anche tutta l'opera e — direi — la figura del M.; lo segue in tutt' i periodi della vita, e ne scruta la mente per mettere in evidenza le successive evoluzioni e le diverse fasi, attraverso le quali passò. Ci fa seguire il filosofo dalle sue prime letture — che molto accuratamente eseguiva — fino a quando, raggiunta la maturità di giudizio necessaria, diede alla luce i *Saggi* immortali, in quella veste e con quei pregi, che ancora oggi si ammirano.

Il lavoro del Villey, se è il risultato della diligente lettura della maggior parte di questi volumi, per rintracciarvi fin i più minuti spunti, che potevano dar luogo alle molteplici e svariate riflessioni sparse nei *Saggi*, è anche uno studio e una sintesi delle condizioni colturali della Francia del Cinquecento; una fonte preziosa e indispensabile, oggi, per chi voglia inquadrare questo famoso filosofo e umorista del secolo di Rabelais nella storia del pensiero francese e voglia studiare l'influenza dell'Italia sulla Francia, nel campo specialmente delle lettere e della filosofia.

Va da sè che, nel corso del mio lavoro, mi servirò di qualche idea generale del Villey e di quelle sue pagine, che riguardano direttamente le fonti italiane dei *Saggi*.

Le prime cento e più pagine delle *Lezioni universitarie* del Torraca si occupano dello scrittore francese, argomento del nostro studio. Sono le uniche pagine, io credo, che ci presentino il M. fin dall'infanzia a contatto con la storia, la letteratura e la vita italiana e che diano, per sommi capi, un concetto del M., come uomo, scrittore e pensatore, che conosceva largamente i nostri tesori letterari. Vi sono qua e là argute e acute osservazioni, specialmente nella parte, che tratta la venuta del M. tra noi e io ne ho riferite quelle che mi son parse più importanti. Da queste lezioni del mio Maestro ha origine il presente lavoro, che fu prima tesi di laurea, poi fu tutto rifatto e rinnovato da me.

I.

Scrittori italiani di cose letterarie nei "Saggi".

I. Della vita di Michele di Montaigne le cose, che ci interessano per i fini, che ci proponiamo, sono: l'educazione tutta classica, che il padre gli diede; il suo viaggio in Italia; l'interesse e la curiosità delle cose del nostro paese. Delle due ultime ci occuperemo più in seguito di questo lavoro; alla prima accenniamo qui, brevemente, per mostrare com'egli, sin dai primi anni di sua vita, si trovasse a contatto della coltura italiana.

Suo padre — Pietro Eyquem — era signore del castello di Montaigne, nel Périgord (la patria di Gerardo di Bornell). Uomo d'arme, aveva preso parte al seguito di Francesco I, con tutta la nobiltà francese, alle guerre d'Italia, "qui était alors le champ clos, où se donnait libre cours l'ardeur de la noblesse française" [1]. Quivi era rimasto ammirato della vita italiana, delle condizioni sociali nostre — per le quali ciascu-

[1] L. Petit de Julleville, *Histoire de la langue et de la littérature française*, Paris, Colin, vol. III, p. 409.

no spirito soleva liberamente espandersi e mostrare il genio nazionale — e dellla nostra coltura classica, del Bembo e di altri, specialmente, che scrivevano in latino quasi come Cicerone e Virgilio.

Tornato in patria, con l'animo e la mente imbevuti di sani precetti morali e pedagogici, appresi vivendo tra noi, dette particolare importanza all'educazione di Michele, allora ancora bambino. E poichè dal nostro paese aveva portato anche il gusto delle cose dello spirito e il desiderio di circondarsi di letterati, volle che il figliuolo apprendesse bene il latino, come se fosse una lingua viva. E gli diede maestri, che non parlassero che latino, lo imparò egli pure, per conversare col figlio, lo fece apprendere anche alla moglie e volle che, in casa sua, finanche i servi lo storpiassero almeno!

Michele, a sei anni, lo conosceva così bene che, entrato in collegio, i suoi maestri — celebri latinisti, come il Grouchy, il Muret, il Buchanan — temevano di avvicinarlo: anzi, sino ad otto o nove anni, non parlava che latino e non conosceva una parola sola, nonchè di francese, di perigordino!

Uscito di collegio, fu avviato agli studii di diritto, durante i quali non tralasciò mai di occuparsi della storia, per la quale nutriva una vera passione, a cui potè dare libero sfogo, secondato dal suo saggio e intelligente precettore, forse un tedesco, che si chiamava, probabilmente, Horstanus [1].

Lo studio della lingua italiana non dovè cominciarlo molto tardi, se egli può dire che " bambino „ si dilettava assai alla lettura delle commedie italiane e si indispettiva nel veder sempre presi in giro i " pedanti „, cioè gli eruditi. E, inoltre, se il Guicciardini e altri autori nostri sono citati fin dalla 1ª ediz, dei *Saggi* del 1580, ciò vuol dire che egli da lunga pezza aveva dimestichezza col nostro idioma, perchè l'opera sua cominciò a scriverla verso il 1512.

---

[1] P. de Julleville, *Op. cit.*, l. cit.

Con questa educazione e con questa coltura classica, che risentivano tanto da vicino del nostro ambiente, non potrà far meraviglia quanto egli dice nel saggio III, 9: che, cioè, conobbe le cose di Roma prima che quelle di casa, e prima gli fu domestico il Campidoglio e il Tevere, che il Louvre e la Senna.

II. Si può affermare che le sole letterature, le quali poterono esercitare azione decisiva sulla mente e sullo spirito del M. furono la greca, la latina e l'italiana.

Infatti, la letteratura francese originale dei suoi tempi era ancora bambina, ancora povera per potere avere qualche influenza su di lui. Nel catalogo, che i bibliofili han messo insieme, dei suoi libri, sono, sì, molte opere francesi, ma esse non contenevano niente di importante, di sostanzioso, anche perchè le cose, degne di considerazione, che si volevano far conoscere al pubblico, solevano scriversi in latino.

Di scienze, ai tempi del M., non si parlava quasi addirittura in Francia; la morale balbettava ancora e la politica nacque solo verso il 1575, pei torbidi civili. La poesia si trovava, forse, in migliori condizioni, ma era sempre schiava dell'imitazione e non ancora universalmente stimata. La novella e la storia gli daranno, più tardi, materiali sufficienti, ma in esse non eravi niente, che sodisfacesse appieno la sua mente, che fosse atto, eccitando il suo pensiero, a farlo meditare.

La letteratura spagnola, forse, avrebbe potuto esercitare una grande azione sul suo spirito, perchè, nel Cinquecento, fu largamente diffusa in Francia; ma egli non conosceva lo spagnuolo così bene da poter leggere e intendere un'opera; forse, sapeva soltanto decifrarlo. Nella sua biblioteca non v' erano che due soli libri castigliani, su ciascuno dei quali è scritto: *Libre espagnole*, annotazione — osserva il Villey — che non si trova su alcun altro libro, latino o italiano, la quale dimostra che furon quelli due libri che egli non intese affatto. Tuttavia, subì, in certo modo, l' influsso spagnuolo, per opera di suo padre, il quale,

egli ci dice nei *Saggi* (II, 2), " mesloit son langage de quelques ornements des livres vulgaires, surtout espaignoles, et entre les espaignols lui estoit ordinaire celluy l' Horloge qu' ils nomment *Marc Aurele* " [1]. Per opera di suo padre, adunque, alcuni libri spagnuoli poterono dargli insegnamenti e infondergli germi di riflessione. Ma poichè molti di questi libri erano stati tradotti in italiano o in francese, non è difficile che egli li abbia letti nelle traduzioni. Insomma, la ignoranza dello spagnuolo non gli consentì di conoscere quella letteratura.

Invece, sappiamo che la lingua latina gli fu quasi come " naturale e materna " e che quella greca gli fu anche familiare : grandemente, dunque, influirono su di lui, gli autori greci e latini, che tanto tesoro di esperienza e così larga messe di riflessioni e di consigli contenevano. I *Saggi*, costellati di citazioni e di reminiscenze latine e greche, ci mostrano che egli fu padrone delle più grandi come delle minori opere dell'antichità : e, infatti, con quelle di Aristotile, Platone, Senofonte, Plutarco e poi di Cicerone, Livio, Tacito, Orazio, Virgilio, conobbe le altre di Diodoro, Sesto Empirico, Ammiano Marcellino e così via.

Ben altra cosa fu della storia letteraria e politica nostra. Il M. apparteneva a quella generazione francese, che aveva importato dall'Italia arti, lettere, lusso, benessere ; ed egli aveva imparato a conoscere e ad amare la terra nostra, fin da quando aveva letto il *Papier journal*, che il padre aveva scritto, delle sue campagne in Italia, e si era accorto che i metodi con cui era stato educato ed istruito erano italiani.

III. Abbiamo esposto le ragioni, per le quali dobbiamo ritenere che — bambino ancora — egli conosceva la nostra

[1] Cioè il famoso *Libro del emperador Marco Aurelio con Relox de Principes*, romanzo didattico di ANTONIO DE GUEVARA (1480? - 1545), pubblicato nel 1528 e poi rifatto e tradotto in tutte le lingue, anche in italiano (1543).

lingua; nello studio della quale, poi, andò così approfondendosi, a poco a poco, che, ai primi di maggio del 1581, dopo solo sei mesi di permanenza tra noi, continuò la compilazione del suo *Giornale,* in un italiano sufficientemente corretto. La conoscenza della nostra lingua, d'altra parte, gli era strumento indispensabile per intendere e gustare gli autori italiani; i quali lo rapivano addirittura, perchè egli " comme tout son siècle, était séduit par l'âme italienne, si complexe en même temps et si attirante " . E di scrittori italiani, che potessero procurare a lui diletto e utilità, ed esercitare influenza notevole fuori d'Italia, ve n'erano, a quel tempo, ed in gran numero: nel campo morale ve n'ha come il Gelli, che sanno trattare quistioni pratiche con grande maestria e in forma dilettevole, e come Baldesar Castiglione, che tracciano le linee di una società seducente, piena di attrattive; in quello politico ve n'ha di profondi, che fanno meditare, come il Machiavelli, così noto in Francia, e che conquistò addirittura l'animo e la mente di lui.

E poi v'erano poeti lirici famosi, di antica celebrità, e di indiscutibile valore; poeti drammatici e novellieri; numerosissimi scrittori di lettere; ed, infine, storici, come il Guicciardini, che congiungono a un'arte cosciente una seria riflessione critica.

In tutti i generi letterari, dunque, l' Italia del Cinquecento aveva scrittori famosi e dotti profondi, i quali furon tutti conosciuti dal M.: lo asseriamo, trovando nel catalogo dei suoi libri, accanto al Petrarca e al Boccaccio, il Machiavelli, il Guicciardini, il Gelli, il Castiglione, e poi un gran numero di commediografi e di autori di lettere.

IV. Si dice che l'opera di M. di Montaigne, dal punto di vista della forma e del contenuto, sia un genere nuovo, senza precedenti.

---

[1] Petit de Julleville, *Op. cit.*, l. cit., p. 432.

Ma il Villey [1] ricorda *Les dialogues de* Jacques Tahureau du Mans (pubblicati, forse, la prima volta, nel 1565), i quali ebbero un successo, se non maggiore, certo uguale a quello degli *Essais*, se bisogna giudicare dalle dodici edizioni, che se ne fecero, nello spazio di soli venti anni. Che il M. vi abbia attinto, il Villey non sa affermare; ma, come noi, non dubita che un'opera così diffusa non lo abbia interessato per l'affinità di tante idee con le sue.

Ad ogni modo, quello, che a noi più importa osservare è che il M. ha dei precursori veri e propri tra gli Italiani appunto [2].

Il Rinascimento si verificò prima e sopratutto in Italia, dove la tradizione latina si era conservata attraverso i secoli e il popolo era sempre in comunione intima e costante con l'antichità: i legami di stirpe con l'antica Roma, insomma, erano ancora saldi tra noi, che, in fondo, ci sentivamo lo stesso popolo, che aveva vinto e soggiogato tutto il mondo conosciuto.

Tra i tanti effetti, prodotti dalla Rinascenza, principale è, forse, la smania dell'erudizione classica. Rimessi in luce tanti autori greci e latini e pubblicati, poi, tradotti e postillati, si diffuse la conoscenza dell'antichità e insieme il desiderio intenso, per non dire il bisogno, di apprendere tutto il pensiero dei nostri padri. I quali potevano dare ancora allora utili ammaestramenti di vita pubblica e privata. Ma, poichè non tutti erano in grado di dedicarsi allo studio diretto dei classici, e, tuttavia, non si voleva essere privi dei loro insegnamenti, si pensò che sarebbero stati utili dei compendi di tutta quella vasta dottrina. Sorsero, così, raccolte di esempi, di massime e sentenze degli antichi. Forse primo compilatore di siffatte raccolte è il Petrarca, alcune operette del quale hanno proprio lo scopo di diffondere la coltura e la

---

[1] *Op. cit.*, Introd.

[2] Per questa osservazione v. anche le cit. *Lezioni di letterat. compar.* del Torraca.

morale classiche. Cito, ad esempio, il *Rerum memorandarum*, il *De viris illustribus* e, forse, alcune raccolte di *Lettere*. Del Quattrocento ricorderò i trattati filosofici del Pontano, i *Dicta et facta Alphonsi* del Panormita, e il *De maiestate* di Giuniano Maio.

Maggior voga, poi, ebbero siffatte compilazioni sulla fine del Quattro e i primi del Cinquecento: notevole, fra tutte, quella di G. B. Fregoso, che, ritiratosi dal dogato a vita privata, pensò di comporre un'opera, una specie di raccolta di esempi di ogni sorta, adatti a tutt' i casi della vita, che servisse di guida a suo figlio Pietro. Scritta in volgare, ma tradotta, poi, in latino, l'opera contiene così aneddoti di Cesare e di Traiano, come i casi dolorosi di Francesca da Rimini e di Ugolino. Libri dello stesso genere composero, in latino, Pietro Ricciuto e Ludovico Richieri; in italiano, Ludovico Domenichi ed altri. E poi, in sostanza, che cosa sono la *Vita di Castruccio* e i *Discorsi sulla prima Deca di T. Livio*, se non un insieme di ammaestramenti politici per i fiorentini, in ispecie, e gl' Italiani, in genere, che il Machiavelli ricava dallo studio di Tito Livio e dalla vita del Castracani?

Tutti questi libri — si noti — passarono le Alpi e furono noti in Francia, dov' era fiorita una vasta letteratura narrativa, ma mancava una letteratura, largamente storica e morale; e, poichè essi volgarizzavano la coltura, furono molto in voga.

Ora ci domandiamo: che cosa sono i *Saggi* se non un libro di questa natura e con questi caratteri?

Sappiamo che le compilazioni nostre di massime ed esempi furono largamente imitate in Francia; sappiamo che la letteratura nostra fu largamente conosciuta dal M., che ne subì notevole influsso; e allora ci sorge spontanea l' idea che, avendo egli letto quelle nostre raccolte e apprezzato l'importanza e l'efficacia loro, ne abbia voluto mettere insieme una simile, che servisse pei suoi concittadini. Insomma, io dico che quelle nostre compilazioni abbiano potuto dare lo spunto all'opera del M.

Aggiungo, però, subito che, se questo fu, l'autore francese superò di gran lunga i modelli italiani e oscurò del tutto i suoi precursori, infondendo tanta vita al suo lavoro e dando ad esso tale impronta personale e caratteristica, da costituire un'opera, del tutto originale.

V. Serbando l'ordine cronologico nel passare in rassegna gli autori italiani da lui conosciuti e che su di lui ebbero notevole influsso, troviamo per prima Dante. Il nostro maggior Poeta non è ricordato che con un verso dell'*Inf.* (XI, 93) e con una intera terzina del *Purg.* (XXVI, 34-36). Il primo " Che non men che saper dubbiar m'aggrada " sta nel libro primo, capit. 25, che tratta dell' educazione dei fanciulli, come conclusione del canone, secondo cui il maestro deve far conoscere al discente la diversità di giudizi intorno a un fatto, sì che, nella mente del fanciullo, sorga il dubbio, che deve poi sciogliere da sè; la seconda sta nel libro secondo, cap. 12, ch'è un' " Apologie de Raimond Sebond ", dove, discorrendo della facoltà espressiva degli animali, esce in quel magnifico paragone:

> Così per entro loro schiera bruna
> S'ammusa l'una con l'altra formica,
> Forse a spiar lor via e lor fortuna.

E poi, attraverso tutt' i *Saggi* niente più, se non bisogna tener conto di certi piccoli brani, che hanno una qualche somiglianza con alcuni versi della *Comedia*. Il primo è un' osservazione psicologica: " È una piacevole immaginazione supporre uno spirito perfettamente bilanciato tra due desideri uguali; perchè è indubitabile che non si risolverà mai; giacchè la scelta indica disuguaglianza di prezzo e chi si mettesse tra la bottiglia e il prosciutto con eguale appetito di bere e di mangiare, certamente non vi sarebbe altro rimedio che morire di sete e di fame ".

È famosa l'osservazione dantesca (*Par.* IV, 1-3):

Intra due cibi distanti e moventi
d'un modo, prima si morria di fame
che liber uomo l'un recasse ai denti.

Si potrebbe presumere che di qui il M. abbia ricavata la sua osservazione, se qualche cosa di simile non si trovasse già in Aristotile, che egli studiò così attentamente, sulle traduzioni; Aristotile, dunque, ne può essere la fonte. Un altro brano contiene un'allusione alla morte di Filippo il Bello (1314): "N'as tu pas veu tuer un de nos roys en se jouant, et un de ces ancestres mourut-il pas choqué par un pourceau?„. "Il re Filippo — narra il Villani — nell'anno 1314 nel mese di novembre, morì disavventuratamente; che essendo a una caccia, uno porco selvatico gli s'attraversò tra le gambe del cavallo in su che era, e fecelne cadere e poco appresso morì. „ Anche Dante nel XIX°. del *Par.* al vs. 120, ricordando questo re, ne predice la morte: "quei che morrà di colpo di cotenna „. Ma non certo da questo verso il M. apprese in che modo morì quel re; anche volendo escludere che il Villani glielo abbia appreso, resta il fatto che l'incidente occorso a Filippo fa parte della storia francese e il M. lo doveva conoscere. Perciò il ricordo si trova indipendentemente tanto in Dante che nel M.

Infine, si direbbe che egli si ricordi dell'episodio di Manfredi, e dell'accenno di Dante alla "bontà infinita „, che nelle "gran braccia „ "prende ciò che si rivolge a lei „ (*Purg.* III, 123), quando scrive: "Il n'est rien si aisé, si doux et si favorable que la loi divine; elle nous appelle à soi, aussi fautiers et detestables comme nous sommes, elle nous tende ses bras et nous reçoit en son giron, pour vilains et bourbeux que nous soyons, et que nous ayons a l'être à l'avenir „. Ma, oltre ad essere questa una constatazione che il M. avrà potuto fare, per conto suo, per l'esperienza di tutti i giorni, c'è quello, che a questo punto, osserva il Farinelli [1]: che cioè il M. potè tener presente " un

[1] Cfr. *Dante e la Francia*, Milano, Hoepli, 1908, 2 voll; I, 506-507

brano dei *Sermoni* del Barletta, che talora consultava e che, in maccheronico latino, ridava i sentenziosi versi di Dante „.

C' è da avvertire inoltre che la citazione del verso e della terzina, innanzi riportati, possono essere di seconda mano, trovandosi l'uno nella *Civile conversazione* di Stefano Guazzo e l'altra nell'*Ercolano* di Benedetto Varchi [1], autori che il M. lesse, come diremo più innanzi. Sicchè quelli che possono sembrare spunti danteschi nei *Saggi* possono anche non esser tali, e noi dobbiamo conchiudere che il M. forse non conobbe il sommo poeta nostro, e non ebbe alcuna ammirazione per lui, non ostante che il Bonnefon asserisca il contrario [2].

É strano però che egli — che pur lesse autori nostri di infimo ordine, non abbia sentito il bisogno — o per lo meno, non abbia avuto la curiosità di legger questo nostro monumento di poesia! Se egli di Dante avesse letto per lo meno la *Comedia*, oh, quante cose avrebbe apprese, quanto più il suo gusto si sarebbe raffinato! Ma egli seguiva l'andazzo dei suoi tempi, — conchiudo col Farinelli, — nei quali la Francia non conosceva Dante, come avrebbe dovuto, e nessuna ammirazione sentiva per lui! Però, se al M. i poeti e sapienti di Francia, suoi contemporanei, non indicavano e raccomandavano Dante, certo glielo rammentavano quelli tra i suoi libri italiani, che più aveva famigliari. E allora come potette rassegnarsi ad ignorare lo specchio della universale vita umana, offerto da Dante? A questa domanda risponde anche il Farinelli: " Pur avendo un gran concetto della poesia, alla quale doveva le emozioni sue più forti e durature, non poteva gustare la poesia di Dante. Alla sua mente e al suo cuore la poesia dovea rivelarsi tutta ad un tratto, senza veli e senza misteri. Egli non ama il mondo dei simboli, non ama le astrazioni e le personificazioni, come li amava Dante „.

---

[1] Villey, *Op. cit.*, I, 112.

[2] *Montaigne, l'homme et l'oeuvre*, Parigi, 1833, p. 157.

La natura lo aveva disposto all'osservazione artistica agilissima e prontissima, ma poca pazienza concedevagli nello sviscerare i pensieri ascosi. Per lui l'anima delle cose, per essere afferrata, doveva trapelare la superficie; gli abissi del pensiero lo impauriscono ; egli stesso dice che, per acquistar cognizioni non bisogna macerarsi carne e spirito e rompersi la testa ; per lui la vera scienza della vita è quella che insegna a godere, non quella che inpone di soffrire. Nel saggio II, 10, egli dice di avere uno spirito " primsaultier ; ce que je ne veois de la premiere charge, je le veois moins en m'y obstinant „. E allora, figuriamoci il M. con questa natura e con questi caratteri, alle prese con Dante, " distrigare l'arruffata matassa dei versi polisensi, curvo sui commenti e le sposizioni. Avrebbe disapprovato, conoscendola, l' architettura meravigliosa, audacissima della *Comedia* e le pitture dei regni della morta gente, perchè la sua mente non arriva mai all' incommensurabile, alle concezioni poetiche e ardite, fuori del naturale e del concepibile „ [1].

Ecco perchè nella biblioteca di questo illustre savio, la quale pur conteneva libri italiani a bizzeffe, mancava, forse, un Dante!

VI. Più fortunato — diciamolo pure — col filosofo francese è stato Francesco Petrarca. Nei *Saggi* è citato parecchie volte : che il M. lo conoscesse bene, lo dimostra anche una nota scritta di suo pugno sul testo, che possedette, conservato alla Biblioteca nazionale parigina e munito della sua firma. A piè dell' ultimo foglio, al disopra della nota : " Mentre si può „, c'è quest'altra : " Riletto assai volte „ [2]. Ma, probabilmente, del cantore di madonna Laura non conobbe che le sole *Rime*. Il Petrarca fu uno degli autori italiani, che egli lesse molto per tempo, perchè le cinque citazioni, che ne fa, compariscono fin dalla prima edizione dell'opera sua.

---

[1] Farinelli, *Op. cit.*, p. 506.
[2] Villley, *Op. cit.*, vol. cit., p. 189.

La prima volta è citato nel cap. secondo del libro I, a proposito dell'effetto che produce su noi la tristezza:

> Chi può dir com'egli arde, è in picciol foco.

Ed aggiunge dando al Petrarca l'appellativo di "amoroso": "disent les amoureux, qui veulent representer une passion insupportable".

Un' altra citazione la troviamo nel cap. 38° dello stesso libro, quando dice che noi possiamo ridere e piangere di una stessa cosa:

> Et così aven che l'animo ciascuna
> sua passion sotto el contrario manto
> ricopre, con la vista or chiara or bruna.

Altri due versi del Petrarca contiene il cap. "Sull'incertezza del nostro giudizio" (*Saggi* I, 47):

> Vinse Hannibal, e non seppe usar poi
> Ben la vittoriosa sua ventura.

Nella cit. "Apologia di B. Sebond" (II, 7), dopo d'aver consigliato agli uomini di seguire la via comune, perchè, "il ne faict mie bon estre si subtil et si fin", soggiunge: "souvienne vous de ce que dit le proverbe thoscan:

> Chi troppo s'assottiglia si scavezza".

Ebbene, questo non è che un verso del Petrarca, divenuto proverbio popolare, e riportato in diversi scritti italiani del tempo del M.: appartiene alla canz. "Mai non vo' più cantar com' io soleva" (vs. 48).

Ancora per un altro verso il Petrarca comparisce nei *Saggi* (cap. 17, lib. I), quando l' autore dice di sè: "je ne sçay pas prendre party es entreprinses doubteuses", e soggiunge col poeta italiano:

> Nè sì, nè no nel cor mi suona intero.

Questo verso è ricordato anche nel libro di Stefano Guazzo, ma non c' è ragione di credere che il M. l' abbia attinto di qui, come vuole il Villey. L' ha citato come ha

citato gli altri, perchè lo conosceva: non vedo la ragione per la qnale avrebbe dovuto attendere la lettura della *Civile conversazione* per apprenderlo.

Ma oltre a conoscere l' opera di questo grande Poeta nostro, sapeva pure dell' influenza da lui esercitata sugli scrittori posteriori ; voglio dire, che conosceva anche quella corrente d'imitazione del Petrarca che va, nella nostra storia letteraria, sotto il nome di petrarchismo. È noto che cosa fosse la lirica ai tempi, che precedettero e seguirono di poco il Bembo ; non era che una imitazione pedissequa delle squisite eleganze del Petrarca ; una lirica priva di ispirazione e di originalità, in cui, anche se il poeta non era realmente innamorato, si fingeva una donna imaginaria, e la vagheggiava, e la esaltava, così come il gran Maestro aveva fatto della sua Laura.

Contro questo andazzo protesta il nostro M. nel cap. " Des livres „ (II, 10) e prende occasione per lodare la spontaneità dei grandi poeti antichi : " ....je voy que les bons et anciens poetes ont evité l'affectation et la recherche... des fantastiques elevations espagnoles et petrarchistes.. „ ; sicchè, opponendo i petrarchisti agli antichi poeti, mostra palese la sua stima per questi ed il suo disprezzo per quelli.

VII. Dopo Dante e Petrarca è la volta di Giovanni Boccaccio, la cui opera principale il M. conosceva a fondo ; egli vi allude parecchie volte, anzi, nel cit. cap. " sui libri „ , e parlando delle opere, che più gli piacciono, mette in prima linea il *Decamerone* : " Entre les livres simplement plasans, je trouve des modernes le *Decameron* de Boccace Rabelais, et les *Baisers* de Jean Second, etc. „.

È certamente per noi soddisfacente, in un elenco di libri piacevoli per un francese, trovare innanzi a tutti ricordato questo gran nostro prosatore ; di ciò va data lode e tributata riconoscenza al nostro perigordino. Ma egli, senza dubbio, loda il Boccaccio per il contenuto dell'opera, e non per la forma, che lo riveste e che noi in parte ammiriamo. Certo non gli doveva riuscire difficile la lettura

del *Decamerone*, se no, non lo avrebbe chiamato un libro piacevole e facile ad intendersi; infatti nel 26°. cap. del I libro, parlando della dialettica, che ingarbuglia e rende noiosa la filosofia, dice: Prendete i discorsi semplici della filosofia, sappiate sfrondarli dell'inutile, e vedrete che " ils sont plus aises à concevoir qu' un conte de Boccace „. Una prova, poi, che avesse letto tante volte il *Decamerone*, da esserne divenuto padrone e averlo tutto ben presente, sta nel giudizio che egli dà sulla commedia italiana e straniera dei suoi tempi (su di esso torneremo in seguito). Egli dice (II, 10): " Ils entassent en une seule comedie cinq ou six contes de Boccace „: da queste parole si rileva com' egli, al solo leggere le commedie italiane, si accorgeva che contenevano spunti e argomenti tratti da parecchie novelle del *Decamerone*; il che non è poco. Oltre a ciò, il contrasto fra la semplicità del Boccaccio e la farragine di una commedia cinquecentesca gli fa meglio apprezzare la semplicità del nostro novelliere, il quale si contenta, per divertire il lettore, d' una materia meno complicata. Un accenno alle licenziosità di molte delle novelle del Boccaccio troviamo nel 5° cap. del III libro. Egli narra che, un giorno, sorprese i discorsi di alcune giovinette, le quali, senza immaginare che qualcuno le ascoltasse, pur senza volerlo, si intrattenevano di amori impudichi, con tale profusione di parole sconce, ch'egli, sorpreso e meravigliato, scappò via, esclamando: " Nostre Dame! Allons à cette heure estudier des phrases d'Amadis et des registres de Boccace et de l'Aretin pour faire les habiles „.., quando si potrebbe andare ad apprenderle dalle donne........ Ed infine, nel cit. cap. dell' " Apologia di Sebond „ (II, 12), si trova un'allusione molto diretta, anzi possiam dire che sia riassunta e ridotta in minime proporzioni la novella boccaccesca di Abraham, seconda della prima giornata. Il riassunto, poco più lungo del titolo originale, ha anche una breve spiegazione del fatto: " ...... lequel estant allè à Rome.., y voyant la dissolution des prelats et peuple de ce temps là, s'establit autant plus fort en nostre religion, considerant combien

elle devoit avoir de force et de divinité á maintenir sa dignité et sa splendeur parmy tant de corruption et en mains si vicieuses „.

Oltre il *Decamerone*, il M. dovette conoscere anche il *De casibus vivorum illustrium* e il *De claris mulieribus*, i quali, per il loro contenuto, poterono interessarlo. Infatti, nel primo, il Boccaccio narra con intenti morali, in una serie di visioni storiche, le vicende di coloro, che caddero d'alto stato nella miseria; nel secondo, anche con osservazioni morali, espone la vita di donne famose [1].

Nel Cinquecento, queste due opere ebbero grande successo ed è probabile che il nostro filosofo le abbia lette, magari nella traduzione francese, che ne aveva fatto, per ultimo, nel 1578, il Witard. Tra queste due opere storico-morali del Boccaccio, ed i primi saggi del M. vi è un rapporto notevole, osserva il Villey [2]; in quegli esempii numerosi, egli ha potuto trovare un'abbondante numero di casi e di osservazioni psicologiche. Inoltre lo stesso Villey dice che col *De casibus* si resero noti certi personaggi, come Spurina, che diede al M. lo spunto per scrivere il 30° cap. del II libro. Ma il Villey dimentica che questo personaggio era già in Valerio Massimo, che il M. conosceva.

Nel *Giornale del viaggio in Italia* l'autore non esita a chiamare il Boccaccio " grand'uomo „, quando ci fa sapere che un giorno entrò nella bottega de' Giunti a Firenze, per acquistare dei libri, e vide il testamento di questo nostro grande: " E ci viddi il testamento del Boccaccio, stampato con certi Discorsi fatti sul *Decamerone*. Questo testamento mostra una mirabile povertà e bassezza di fortuna di questo grand' uomo. Lascia delle lenzuola e poi certe particelle di letti a sue parenti, e sorelle. Gli libri a un certo frate, al quale ordina, che gli comunichi a chiun-

---

[1] Il VILLEY fa una confusione, a proposito di questi due trattati del Boccaccio, perchè crede che siano una sola opera, cui dà per titolo: *De casibus vivorum et foeminarum illustrium* (I, 81).

[2] *Op. cit.*, I, 80.

que glie-ne richiederà... Ordina delle messe, e sepoltura. C'è stampato come s'è ritrovato, di carta pergamena molto guasta e ruinata „ [1].

VIII. Dopo del Petrarca e del Boccaccio, con tanto amore e con tanta attenzione letti dal nostro filosofo, dovremo discorrere ora di circa altri venti autori italiani di primo, secondo e terzo ordine, i quali contribuirono, in gran parte, a formare e a maturare la mente ed il pensiero di lui.

Di alcuni di essi non si trovano tracce nei *Saggi;* ma tuttavia si può affermare che il M. li abbia letti, perchè tutt'i loro libri, appartenenti alla sua biblioteca (ed ora in gran parte nella biblioteca nazionale di Parigi ed in quella municipale di Bordeaux), portano la sua firma; molti sono annotati di sua mano, e parecchi hanno anche in fine un giudizio riassuntivo, scritto di suo pugno.

Così — seguendo sempre l'ordine cronologico — figurava, tra i libri del M., Marsilio Ficino, il più fervido campione del platonismo in Italia, il quale aveva tradotto in latino e commentato tutte le opere di Platone. E qui capita opportuno notare che il M. studiò Platone attraverso la fedele traduzione del Ficino. Il nostro platonico fiorentino aveva composto anche parecchie opere originali di metafisica, la più importante delle quali, la *Theologia platonica*, il M. dovè leggere, perchè nel cap. 5° del libro III, ricorda espressamente il Ficino, insieme con Leone Ebreo col Bembo e coll'Equicola [2], come uno di quegli autori, che mancano di naturalezza e semplicità; anzi lo ricorda con parole per niente entusiastiche. Egli dice che le scienze trattano le cose troppo per il sottile, e in un modo artificioso, che si allon-

---

[1] Cfr. D'Ancona, p. 470.

[2] Su questi scrittori v. specialmente la memoria del compianto Lorenzo Savino, *Di alcuni trattati e trattatisti d'amore italiani della prima metà del sec. XVI* (“Bembo, Castiglione, M. Equicola, L. Ebreo, G. Betussi, Tullia d'Aragona „), pubblicata nei voll. IX e X di questi *Studi* (1909-10).

tana dal comune e dal naturale; poi soggiunge: " mon page faict l'amour et l'entend: lisez luy Leon Hebreu et Ficin; on parle de luy, de ses pensèes et de ses actions et si il n'y entend rien „. Non è molto lusinghiero per i nostri neo-platonici.

Nella biblioteca municipale di Bordeaux son conservati due volumi, contenenti tutte le opere di erudizione di Angelo Poliziano [1]: il primo, pubblicato nel 1550, è una miscellanea di lettere, traduzioni dal greco, poesie ed altro; il secondo, del 1546, contiene gli epigrammi, i discorsi e le prelezioni del Poliziano; sono insomma quasi tutta la produzione sua latina. Nella *Miscellanea* si trovano svariatissime quistioni, ma tutte di erudizione: commenti di testi antichi, correzione di passi alterati e di lezioni guaste, chiose a punti oscuri e sopratutto chiarimenti grammaticali; perciò il M. aveva poco da attingervi. Forse potette servirsi delle traduzioni che il Poliziano aveva fatto di Erodiano, Epitteto, Alessandro d'Afrodisio, ecc. Tuttavia nel cap. dei *Saggi* che tratta " des pouces „ (II, 26), sono ravvicinati questi due versi, uno di Giovenale, l'altro di Orazio, che si chiariscono a vicenda:

> Fautor utroque tuum laudabit pollice ludum (*Epist.* I, XVIII, 66)
> Converso pollice vulgi,
> Quemlibet occidunt populariter (*Sat.* III, 36).

Questi due versi sono ugualmente ravvicinati nel cap. XLII della *Miscellanea*. Se il M. li unisce anche lui, è perchè, molto probabilmente, si ricorda di A. Poliziano. D'altra parte le osservazioni e le note di questo nostro grande umanista erano già state utilizzate dagli editori di Giovenale e di Orazio, ed allora è anche possibile che il ravvicinamento dei due versi il M. l'abbia trovato in un altro editore, che si

---

[1] Queste osservazioni sul Poliziano, tranne qualche piccola aggiunta, sono tolte dall'opera dal VILLEY (I, 200).

era servito a sua volta del Poliziano. Ma se si vuole o si può dubitare di questo, non si può, non ammettere che l'elogio di Omero del cap. xxxvi del II libro, sia molto simile a quello che si trova anche nel Poliziano (lo potremmo dimostrare, riportando e confrontando qui tutti e due, se ragioni di brevità non si opponessero), e conchiudere che Angelo Poliziano è stato senza dubbio, per questo elogio, la fonte del M., checchè ne pensi il Villey.

IX. Nicolò Macchiavelli [1] fu uno di quegli autori che più influirono sul M., perchè i *Discorsi sulla prima deca di Tito Livio* gli fornirono un modello di composizione, che seguì nel giudicare l'uomo e la società quali sono. Ai tempi del M. era già sorta contro il Segretario fiorentino quella lotta fattagli sopra tutto dai religiosi, i quali non consideravano che le massime propugnate dall'autore del *Principe* non erano inventate, bensì ricavate dalla realtà delle cose: saper comprendere la realtà e trarne tutti i vantaggi possibili, dev'essere la norma dell'uomo politico; e poichè Cesare Borgia, dopo aver fondato uno stato grande, adoperando male arti e mezzi biasimevoli, frodi, tradimenti e inganni, osò mirare più in alto, perchè — dice il Machiavelli — non servirsi degli stessi mezzi per costituire l'Italia in un solo Stato, forte, potente, rispettato? In ciò proprio consiste la grandezza di lui! A proposito del facile mutar di opinione in politica, il M., nel libro II, cap. 17, dice: “ Les discours de Machiavel... estoient assez solides pour le subject, si y a-il eu grand' aisance à les combattre; et ceux qui les ont combatus n'ont pas laissè moins de facilitè à combattre les leurs „.

Qui allude evidentemente al Gentillet [2], il quale, nell'opera *Discours sur les moyens de bien gouverner* ecc.

---

[1] Cfr. Villey, I, 172, e Torraca, *Op. cit.*

[2] V. su di lui il Villari, *N. Machiavelli e i suoi tempi*, 2a ediz. Milano, Hoepli, 1865-7, in tre vol., II, 436-7.

(Losanna, 1576), aveva combattuto le teorie del Machiavelli, non in modo, però, che egli stesso non potesse essere combattuto, e per quello che aveva detto del nostro politico e per le teorie esposte. I " discours „ poi, " assez solides „, sono, senza dubbio, quelli su Tito Livio e il trattato del *Principe:* e quando il M. dice che essi furono combattuti, perchè contenevano materia molto solida, noi vediamo nelle sue parole espresso un giudizio sul nostro politico. Qualcuna delle quistioni del cap. " sull' incertezza del nostro giudizio „ (I, 46), si trova anche trattata nei *Discorsi* del nostro Machiavelli; come pure, un passo delle *Storie fiorentine* è stato la fonte, o, per lo meno, ha molta analogia con un'arguta osservazione, fatta dal M. sui nomi propri di persone: " Vedete quanta fierezza e magnificenza — egli dice — è nei nomi dei nostri antichi, Dom Grumedan, Quedragan, Agesilan: " ... à les ouir seulement sonner, il se sentoit qu' ils avoient esté bien autres gens que Pierre, Guillot et Michel „. E il Machiavelli, nelle *Istorie*, tra gli effetti delle invasioni barbariche, pone anche questo, che " i Cesari e i Pompei, Giovanni e Mattei son diventati „.

Nelle aggiunte e correzioni, apportate all'edizione dei *Saggi* del 1588, troviamo violentemente combattuta quella che allora chiamavasi " la dottrina dei machiavellici „: cioè la mancanza di sincerità in fatto di politica; ed era naturale, dato il carattere pacifico del M. e il suo amore per la sincerità e la giustizia. Del resto, questo suo attacco feroce è giustificato anche da questo, che il machiavellismo, se era stato compreso in Italia, in Francia non aveva trovato terreno favorevole ed era stato combattuto tanto dai protestanti quanto dai cattolici.

I primi attribuivano all'influenza del Machiavelli la notte di S. Bartolomeo e tutti gli eccessi e il fanatismo degli avversarii. I cattolici non potevano non condannare un uomo così perverso: il Badin, anzi, nella sua *République*, attacca di ateismo il Segretario fiorentino e gli rimprovera di aver fondato la sua politica sull' ingiustizia e sull'empietà.

A noi basta aver accennato a questa influenza del Machiavelli in Francia; ma il Villey se ne occupa ampiamente [1].

Per finire, diremo che il M. del Machiavelli lesse tutte le opere, non esclusa quella sull' *Arte della guerra*, che ricorda in un passo, (II, 34), dove, dopo di aver detto che Alessandro Magno leggeva Omero; Marco Bruto, Polibio; Carlo V, Filippo di Comines; il Maresciallo Strozzi, Cesare; aggiunge: " et dit-on de ce temps que Machiavel est encores ailleurs en credit ". È chiaro che qui vuole alludere proprio al libro sull'*Arte della guerra*, al quale poi accenna anche nel *Giornale del viaggio* [1], quando dice che il Piccolomini " loda il *Libro della guerra* di Machiavelli, e segue le sue opinioni ".

X. Che il M. avesse letto le opere del Bembo e fosse rimasto disgustato dell' affettazione e dello stile manierato di lui, come di tutti gli altri petrarchisti e rappresentanti dell' amore platonico in Italia, si deduce da un passo del cap. 5° del III libro, lo stesso in cui ricorda M. Ficino: " Si j' estois du mestier, je traiteroy l' art le plus naturellement que je pourrois ", egli dice, alludendo alla mania degli scolastici di scrivere e ragionare in modo contrario — secondo lui — alla natura. E fin qui possiamo essere d' accordo; ma poi soggiunge: " Laissons-là Bembo et Equicola ", con un senso quasi di disprezzo e di sdegno. Ma uno scrittore come Pietro Bembo, che ha grandi meriti come letterato, storico e poeta, e un filosofo come Mario Equicola, che compose il più importante dei trattati sulla natura dell' amore, non meritano di essere così malmenati! Però il M. più tardi, venendo in Italia, resterà ammirato della figura del Bembo: nel *Giornale del viaggio*, narrando la sua visita alla Chiesa di S. Antonio, a Padova, dice di aver visto il monumento di lui: " il y regarda de bon oeil " — è il segretario che scrive — "le visage du Cardinal Bembo, qui montre la dou-

[1] *Op. cit.*, II, 357-62.
[2] Ediz. cit., p. 466.

ceur de ses moeurs, et je ne scay quoy de la gentillesse de son esprit „.

XI. Ed eccoci a Ludovico Ariosto, morto l' anno stesso in cui nasceva il M. Il quale lesse solo l' *Orlando Furioso*, che, del resto, è la sola opera, per la quale la fama dell' Ariosto ferrarese aveva passato allora le Alpi, e s' era sparsa per l' Europa, e per la Francia specialmente, che era la patria dei principali campioni, autori delle imprese, narrate nel poema. Giovane, il M. studiò il *Furioso* attentamente e lo gustò moltissimo, tanto che nella prima edizione della sua opera lo ricorda più volte. Le citazioni, in numero di cinque, sono quasi tutte nel primo libro, e se nel II comparisce ancora il nome glorioso del poeta, è per il giudizio che dà di lui.

> Fu il vincer sempre mai laudabil cosa,
> Vincasi o per fortuna o per ingegno,

aveva scritto l' Ariosto nel XV canto del suo poema: il M., nel cap. 6°, se ne ricordò, enumerando i diversi modi per cui si può conseguire la vittoria; ma si dichiara contrario a questa asserzione: perciò — egli dice — bisogna adoperare tutte le nostre forze per vincere l' avversario, e non mettergli le mani addosso per arrestarlo, nè tendergli la gamba, mentre cammina, per farlo cadere.

Nel saggio sull' “ Educazione dei fanciulli „ troviamo i nomi di Bradamante e Angelica, le due maggiori eroine del *Furioso;* a che proposito? Dice il M. che quando un giovanetto, studiando il poema ariosteo, comincerà a sentire amore per Angelica, per Bradamante e per tutte le altre donne del *Furioso*, belle d' una bellezza non già molle, affettata e artificiale, ma “ naive, active, genereuse, non hommasse mais virile „, egli giudicherà “ masle son amour mesmes „.

E questo è indirettamente, benchè si riferiva appieno alla sola Bradamante, un bel complimento all' Ariosto. Che

cosa è mai l' amore? Si domanda poi il M. nel cap. sull' " Amicizia „ : " un desir forcenè, après ce qui nous fuit :

> Come segue la lepre il cacciatore
> Al freddo, al caldo, alla montagna, al lito;
> Nè più l' estima poi che presa vede
> E sol dietro a chi fugge affretta il piede „.

Questi quattro versi (X, 7) han reso più efficace il pensiero e l' obbiezione, che moveva a se stesso il M.

Nel cap. 9.° del II libro, egli si occupa di armi e di armature: qualunque specie di arma si rende insopportabile e pesante, se i soldati non si abituano ad usarla sempre; a tal proposito, cita sei versi del XII del *Furioso* (str. 30), in cui due paladini di Carlomagno son rappresentati pesantemente armati, e tuttavia sostenenti le loro armature, come avrebbero fatto di una semplice sopravveste, essendosi abituati a non spogliarsene mai:

> L' usbergo in dosso aveano e l' elmo in testa
> Duo di quelli guerrier, dei quali io canto.
> Nè notte o dì, doppo ch' entraro in questa
> Stanza, gli aveano mai messi da canto;
> Chè facile a portar come la vesta
> Era lor, perchè in uso l' avean tanto.

Anche qui, dunque, un autore italiano ha dato occasione al M. di una osservazione di costumi.

Una intera strofa, poi, — la 84ª del XIV — troviamo riportata nella cit. " Apologia di R. Sebond „, alludente ai costumi del tempo: il M. la cita a conforto della sua osservazione — ispiratagli, probabilmente, dalla strofa stessa — che i popoli delle nuove terre scoperte vivono molto più regolatamente e pacificamente dei nostri paesi, " où il y a plus d' officiers et de loix qu' il n' y a d' autres hommes et qu' il n' y a d' actions „. Ecco la bella e vivace stanza:

> Di cittatorie piene e di libelli,
> D' esamine e di carte di procure,

Hanno le mani e il seno, e gran pastelli
Di chiose, di consigli e di letture:
Per cui le facultà dei poverelli
Non sono mai nelle città sicure;
Hanno dietro e dinanzi, e d'ambi i lati,
Notai, procuratori et advocati.

Un' altra stanza è riportata per intero in un altro cap. (16° del II libro), sulla " Gloria ", come esempio e conferma di ciò che il M. aveva giustamente osservato e propugnato. Bisogna andare alla guerra — egli dice — perchè il dovere ce lo impone, e non bisogna attenderne altra ricompensa oltre quella che non manca mai, in ogni generosa azione, cioè la soddisfazione, che una coscienza ben regolata riceve dal bene compiuto. Oggi, invece, si opera bene solo a patto che la virtù nostra venga a tutti fatta palese. Così non faceva Orlando, che non amava spargere le sue imprese ai quattro venti. Qui viene la strofe (XI, 81):

Credo che il resto di quel verno cose
Facesse degne di tenerne conto;
Ma fur fin a quel tempo sì nascose,
Che non è colpa mia s' hor non le conto:
Perchè Orlando a far l'opre virtuose,
Più ch'a narrare, poi, sempre era pronto,
Nè mai fu alcun de li suoi fatti espresso
Se non quando ebbe i testimoni appresso.

Tutte queste citazioni debbono essere anteriori, certamente, alla composizione del cap. 10° " Des livres " (II), perchè in questo il M. mostra di avere dell' Ariosto un' opinione, che non ci aspetteremmo, dopo di averlo visto ricordare tante volte. Il giudizio è, forse, sotto un sol punto di vista, esatto, ma è tuttavia espresso in termini così crudi, che punge la nostra suscettibilità e ci fa andare in collera con lui. Ma veniamo al fatto.

Noi sappiamo della venerazione sua per Virgilio, citato nei *Saggi* non meno di 116 volte, e sappiamo pure che a

non pochi entusiasti dell' Ariosto era parso di poter paragonare la grande opera sua a quella del poeta di Enea; così può darsi che il paragone non sia andato a genio al bravo M. e gli si sia parso così inopportuno da indurlo a portare alle stelle Virgilio e mettere in basso l' Ariosto, o per spirito di contradizione, o per segnar troppo nettamente la differenza fra i due.

Comunque, egli si mostra sdegnato contro quei tali entusiasti, e dice: " Je diray encore cecy, ou hardiment ou temerairement, que cette vieille ame poisante ne se laisse plus chatouiller.... à l' Arioste.... „ E più innanzi, accennando a quelli che si dolsero che si fosse paragonato Lucrezio a Virgilio, dice: " s' il se picquoient de cette comparaison, que diroient ils de la bestise et stupidité barbaresque de ceux qui luy comparent à cette heure Arioste?

O seclum insipiens et infacetum! „

Qui addirittura perde la staffa e la calma sua abituale non solo contro quelli, che osarono — secondo lui — il paragone, ma anche contro l' Ariosto stesso, che non crede neppure degno di paragone con Lucrezio! Già, perchè, dicendo che non era il caso di « se picquer » troppo per essersi paragonato Lucrezio a Virgilio, visto che gli hanno paragonato niente meno che l' Ariosto, viene a dare, implicitamente, un nuovo giudizio sul poeta italiano ed a dichiararlo anche inferiore al primo! Ma che ha di comune l' *Orlando Furioso* con le *Georgiche* o con l' *Eneide*, e col *De rerum natura*?

Immediatamente dopo le parole riportate innanzi, il M. soggiunge: « ... Et qu' en diroit Arioste luy-mesme? » L' Ariosto ne direbbe che è inopportuno, se non sciocco, paragonare il suo poema con la poesia di Virgilio; direbbe che altro è l' opera sua, e altra quella del poeta latino. Risponderebbe l' Ariosto che egli ha composto un poema cavalleresco, e Virgilio un poema eroico, e che per la sostanza stessa delle opere, un paragone non è possibile: forse per

l'efficacia delle descrizioni e per le precise situazioni dei varii personaggi, i due poeti possono star di fronte, e certo chi paragonò l' Ariosto a Virgilio dovette farlo per questo solo e non per il contenuto; se diversamente, il parallelo è errato, e lo riconosciamo noi stessi.

Più tardi, componendo il cap. 35° dello stesso libro II, parlando delle molte incontrollabili leggende, di cui son cosparsi i libri, dice che l' Ariosto ha messo insieme un gran numero di favole: « Arioste a rengè en une suite ce grand nombre de fables diverses „ ; ma non ha aggiunto che le ha ordinate, ricucite e fuse in modo che non possano stare staccate ciascuna da sè Egli non ha saputo o voluto osservare che la materia, che i due cicli di Carlomagno e di Artù — quella stessa, che, sorta in Francia, in massima parte, i francesi, i suoi connazionali, non seppero adoperare per compiere un' opera unica, organica, un' opera d'arte — fornivano a messer Ludovico quelle favole, quelle leggende, che, elaborate poi dalla sua prodigiosa fantasia, son diventate le parti costitutive di un' edificio meraviglioso, unico nella storia del poema cavalleresco.

Venendo in Italia, il M. si fermò anche un po' a Ferrara, e tra gli altri monumenti, visitò la chiesa di S. Benedetto, dove il gran poeta fu modestamente tumulato; egli ci dice di aver visto l' effigie di lui, e non gli par vero di aver trovato una nuova occasione per dargli un' altra sferzata: " Nous vismes en un eglise l' effigie de l' Ariosto, un peu plus plein de visage qu' il n' est en ses livres ». In queste parole pare che alluda non solo al *Furioso*, ma a tutte le altre composizioni dell' Ariosto [1] e le chiama vuote; vuote di che? Ma l' Ariosto non è stato uno scrittore, che, a corto di argomenti, si sia lasciato solo guidare dalla verbosità. C' è da temere che egli disprezzi il nostro poeta per

[1] Dovremmo ritenere che egli le abbia lette tutte, nonostante che il VILLEY non ne faccia menzione e non le abbia rintracciate nella Biblioteca di Perigord.

partito preso, o che, in età matura, non apprezzasse più le famose « corbellerie ».

Ma più sorprendenti e più interessanti sono le parole, con le quali paragona Virgilio all'Ariosto, nel 10° cap. del II libro: " Celuy-là [Virgilio] on le voit aller à tire d' aisle, d' un vol haut et ferme, suyvant toujours sa pointe; cettuy-ci [Ariosto], voleter et sauteler de conte en conte, comme de branche en branche, ne se fiant à ses aisles que pour une bien courte traverse, et prendre pied à chaque bout de champ, de peur que l' haleine et la force luy faille: Exursusque breves tentat ". A questo rispondiamo che una era l' azione dell' *Eneide*, mentre l' Ariosto doveva trattare di molti personaggi e di numerosi fatti, e aggiungiamo che quel che faceva non buona impressione al M. cioè quel " voleter et sauteler de conte en conte ", serve anche a dare varietà all' azione, sì che non sia pesante, grave, uniforme. Di fronte a questo giudizio superficialissimo, che non fa molto onore a M. di M., noi ci vediamo costretti a ricordargli che l' Ariosto seppe trattare quella materia informe, che erano le " chansons de geste " con una forma altamente poetica, e di averla nobilitata con una imitazione classica, accortamente usata; ci vediamo costretti a ricordare che in quel poema vi è la più perfetta imitazione della natura, e un mirabile, felice innesto del vero col fantastico; che in nessun' altra opera è stato più acconciamente attribuito il carattere a ciascun personaggio, e, infine, che pochi poeti hanno saputo, come l' Ariosto, destare in noi gli affetti più varii, trasportarci in un mondo ideale, pieno di piacevoli fantasmi. Il M. non scorse quale tenue umorismo sia diffuso in ogni canto del *Furioso*, come non si avvide di tutta la vita, di tutto il colorito, che l' Ariosto conferì a tutti gli oggetti ed a ciascun personaggio. Insomma dobbiamo deplorare che come non conobbe Dante, così non seppe scorgere tutti i numerosi pregi di quest' altro nostro, che forse, dopo l' Alighieri, è il più grande poeta che vanti la nostra letteratura.

XII. Vediamo ora l'azione che sul M. esercitò Baldassarre Castiglione, il quale, col Machiavelli, col Gelli e con Stefano Guazzo, fu tra quelli che veramente influirono sul modo di pensare e di comporre di lui [1]. Il *Cortegiano*, che dà le norme, secondo cui deve comportarsi a corte ogni uomo ben nato, ha un grande valore intrinseco ed ebbe importanza e diffusione notevoli non solo in Italia, ma anche in Francia ed in Spagna; anzi è degno di nota il fatto che gli Spagnuoli fan cominciare il secolo d'oro della loro letteratura dalla traduzione che il Boscan ne fece. In Francia fu tradotto dal Colin e dallo Chapuis, e, specie nella traduzione di quest' ultimo, fu più volte ristampata. Probabilmente il M. conobbe il *Cortegiano* attraverso una di queste traduzioni francesi [2], per la ragione che diremo ora: nei *Saggi* lo troviamo solo due volte citato, e ciascuna volta richiamato o discusso per una norma consigliata all' uomo di mondo.

Nel cap. 9° del III libro c'è questa frase: " on se met souvent en pourpoinct pour ne sauter pas mieux qu' en saye „; ebbene, queste parole sono le stesse di B. Castiglione nella traduzione del Colin: " je ne veux faire comme celluy lequel despouillè en pourpoinct saulte moins qu' il n' avait faict avecques la saye „.

Nel cap. 48° del I libro egli dice: " le *Courtisan* dit qu' avant son temps c'estoit reproche à un gentilhomme d'en chevaucher [des mules] „, parlando di un inibizione di Alfonso XI di Castiglia di cavalcare muli o muletti. L'opera italiana, infatti, porta: " Dicono non convenirsi ai giovani passeggiar per la città a cavallo, massimamente nelle

[1] Quello che qui è detto del Castiglione, salvo aggiunte e osservazioni, è tratto dal Villey (I, 95), e dalle *Lez. cit.* del Torraca.

[2] Ciò fa supporre che il M. lo leggesse molto per tempo quando non era ancora sicura in lui la conoscenza del nostro idioma. Cfr. sulle trad. francesi, P. Toldo, *Le courtisan dans la littérature française et ses rapports avec l' oeuvre de B. C.* (*Arch. f. neur. Sprachen u. Literaturen*, CIV, 1 sgg).

mule „; il che vuol dire in “ pantofole „ (perchè in quel tempo “ mula „ significava pure “ pantofola „), e non già sulle mule, come intende il M. Ma avrebbe potuto egli, con la conoscenza che aveva della lingua italiana, prendere sì grosso granchio se l' errore non dipendesse dall' ignoranza del Colin, nella cui traduzione egli dovè leggere il Castiglione? Il controsenso notato si trova anche nello Chapuis; ma noi possiamo tuttavia affermare che il M. lesse la traduzione dell' altro, perchè le parole innanzi riferite “ sur le saut en pourpoinct ou en saye „ differiscono dalle corrispondenti del M. e del Colin. L'altro brano dei *Saggi*, riferentesi al *Cortegiano*, è quello sulla “ Presunzione „ (II, 17); nel quale l' autore, parlando della statura, che conferisce più bella presenza e maggiore autorità all' uomo, dice: “ le *Courtisan* a bien raison de vouloir, pour ce gentilhomme qu' il dresse, une taille commune, plustot que toute autre, et de refuser pour luy toute estrangeté qui le fasse montrer au doigt „. Ma, dopo di aver riferito questa opinione del Castiglione, discute con lui, ed esprime un parere suo: “ Mais de choisir, s' il fauct à cette mediocrité, qu' il soit plutost au deçà qu' au delà d' icelle, je ne le ferois pas à un homme militaire „.

Si noti, però, che l' influenza di B. Castiglione sul nostro francese è molto più importante di quanto non apparisca da queste due citazioni.

Da lui prese il M. l' ideale dell' uomo di mondo, colto, disinvolto, molto cortese, ben educato; anzi è probabile che sia stato proprio il *Cortegiano* ad ispirargli il cap. sulla “ Conversazione „, inteso in largo senso: e molte frasi e idee, sparse qua e là negli *Essais*, ricordano quest' opera classica italiana.

La quale esercitò tanta azione decisiva, non solo sul M. ma su tutta la Francia. Il Villey (II, 436-41) vi accenna largamente, asserendo come si debba proprio a questa nostra opera l' incivilimento dei costumi di Corte, dove la regina italiana Caterina de' Medici si sforzava di far trionfare le belle maniere e i delicati costumi nostri. Ma, non o-

stante il *Cortegiano*, la *Civile Conversazione*, ed il *Galateo* [1] e l'invasione in Francia di tanti uomini di corte italiani, il Villey confessa che il carattere francese di allora era tanto rozzo, che non potè piegarsi ai suggerimenti dei nostri scrittori; anche se esso, talora, si rivestì di un sottilissimo velo di gentilezza e di cortesia, alla prima occasione, il velo si squarciava e veniva fuori la natura, irrompente in tutta la sua brutalità.

Il M., invece, fu sedotto dagli esempii di bel garbo e di ben fare, che gli venivano da noi, e le squisitezze della vita italiana fecero affrettare la sua venuta nel nostro paese.

XIII. Passiamo a Giovanbattista Gelli [2]. A differenza del Castiglione, che era un signore, un uomo di corte, il Gelli èra un piccolo mercante calzettaio di Firenze; però di ingegno arguto, brioso, fornito di una certa cultura.

Il suo nome è noto — come si sa — specialmente per due operette, in forma di dialogo, la *Circe*, ispiratagli dal noto episodio di Ulisse nell' *Odissea* e *I capricci del Bottaio*, nei quali, in dieci dialoghi, suppone che il Bottaio Giusto conversi con la sua anima.

Quest' ultimo libretto, perciò non è che un insieme di conversazioni d' argomento morale, fatte con molto brio, con disinvoltura e piacevolezza. Il Gelli è uno scrittore di quelli che godettero un posto considerevole tra i moralisti del Cinquecento, le cui opere ebbero molta diffusione e furono tradotte in varie lingue; nella francese da Denis Sauvage. Il M. conobbe il Gelli nel testo originale, senza dubbio; affermiamo anzi che proprio il Gelli gli potette insegnare a scrivere in modo franco, disinvolto, alla buona, pur discutendo e discorrendo di argomenti morali importantissimi; gli apprese insomma a scrivere come si parla. La *Circe*, per il confronto che fa tra lo stato delle bestie e quello dell' uo-

---

[1] Anche questa operetta passò le Alpi e fu tradotta in francese da un anonimo.

[2] Anche per il Gelli cfr. il Villey (I, 134) ed il Torraca, *Lez. cit.*

mo, ricompare nel secondo libro degli *Essais*, nell' " Apologia di R. Sebond „; però il M. si mostra di opinione contraria a quella del Gelli, la cui teoria è che l' uomo possiede solo la ragione, la quale gli conferisce una grande superiorità sulle bestie e sui bruti. Sebbene nessun passo dei *Saggi* sia la traduzione, o, per lo meno, ricordi molto da vicino qualche altro del Gelli, pure dalla lettura dell' opera francese, risulta chiaro che molte e molte altre idee, trattate dal moralista italiano nella *Circe* e nei *Capricci* ritornano nei *Saggi*, oltre quelle che si notano nell' " Apologia per Sebond „.

XIV. Altro scrittore nostro famosissimo, conosciuto dal M., è Pietro Aretino, il " Divino Aretino „. Non possiamo con precisione affermare quali opere il M. conoscesse di lui; ma, dal giudizio complessivo che ne dà, e che riporteremo in seguito, si può dedurre che le lesse tutte. Più volte il M. ci dice che leggeva commedie italiane, ed è molto probabile che quelle dell' Aretino fossero del numero: altra volta ci fa sapere che possedeva circa 100 vulumi di lettere italiane, e allora, penso col Villey [1], i sei libri di *Lettere* dell' Aretino avranno fatto parte di questa ricca raccolta. Nel cap. quinto del libro III il M. cita espressamente l' Aretino (*Ragionamenti*) dopo l' *Amadis* [2] ed il *Decamerone*, come uno dei maestri di galante corruzione. In ogni modo, qui è necessario notare che il filosofo francese non partecipava all' entusiasmo del suo tempo, per questo autore, e con ragione; perchè l' Aretino aveva una fama superiore al suo merito, essendo quella mala lingua e quel ricattatore che tutti conoscono. Tuttavia è una figura di scrittore

---

[1] *Op. cit.* I, 66.

[2] Non è certamente l' *Amadigi* di B. Tasso, ma la traduzione francese del romanzo spagnolo di *Amadis de Gaula*, ch' era di moda in Francia (come in Italia) nella prima metà del sec. XVI e che sotto il regno di Enrico II si chiamò " la Bibbia del re „. Cfr. J. Fitzmaurick-Kelly, *Littérature espagnole* (Paris, Colin, 1913, 2ª ediz), e H. Vaganay, *Amadis en français*, in *Bibliofilia*, 1903-5.

importante, perchè, mentre prevaleva la forma classica, egli scriveva in forma svelta e spigliata, con imagini che qualche volta fan presentire il Seicento [1]: questo, in parte, anche il M. riconosce, sebbene rimproveri e critichi gli italiani di avere affibbiato all' Aretino, senza ragione, l' appellativo di " Divino ": scrive, infatti, nel capitolo " sulla vanità delle parole " (I, 51), dopo di aver ricordato che Platone, per consentimento universale, merita " ce surnom de Divin ": " les Italiens, qui se vantent, et avecques raison, d'avoir communement l' esprit plus esveillé et le discours plus sain que les aultres nations de leur temps, en viennent d' estrener l' Aretin, auquel, sauf une façon de parler bouffie et bouillonée de poinctes, ingenieuses à la verité, mais recherchées de loing et fantastiques, et oultre l' eloquence enfin, telle qu' elle puisse estre, je ne veois pas qu' il y ayt rien au dessus des communs autheurs de son siecle; tant s' en fault qu' il approche de cette divinité ancienne ".

È questo, come si vede, uno dei più giusti, oggettivi e imparziali giudizii, che egli dà degli autori nostri più celebri; un giudizio, che mostra il suo acume ed il suo buon senso, i quali, purtroppo, gli fallirono a proposito dell'Ariosto.

XV. Benedetto Varchi [2] è un altro di quegli autori, a cui il M. deve non poco per la formazione delle sue idee e per lo sviluppo di esse. Uno dei più famosi rappresentanti del movimento neo-platonico e petrarchesco, compose numerose e svariate opere, le quali, perciò, non furono tutte note al francese. Ma, da quel poco che conobbe, ricavò grande vantaggio. Nella Biblioteca Nazionale di Parigi, con la firma del M., si conserva *La seconda parte delle Lezzioni* (*sic*) *di Benedetto Varchi* (" In Fiorenza, 1561 "); ma certo il M. dovette possedere anche la prima parte.

---

[1] Cfr. De Sanctis, *Storia d. lett. ital.*, ediz. Croce, II, 128 sgg.
[2] Cfr. Villey, I, 234-5.

Queste lezioni, per l' ispirazione che vi si sente, sono da avvicinarsi ai dialoghi di Leone Ebreo, anche letti dal M. Quali quistioni vi si trattano? Queste: è più nobile l' amato o l' amante? quale passione è più forte, l' amore o l' odio? l' amore può esistere senza gelosia? I morti possono amare ed essere amati? E così di seguito. Gli autori, continuamente tirati in ballo, sono Platone, Dante, il Petrarca, il Ficino e Pietro Bembo. Di quest' opera però non comparisce niente visibilmente nei *Saggi*. Il M. avrà potuto leggerla senza avervi trovato cosa che lo potesse colpire. In compenso, troviamo negli *Essais* vari spunti e motivi dell' altra opera del Varchi, l'*Ercolano* (" Vinegia, 1570 "), che il M. acquistò, forse, venendo in Italia. In esso l' autore ragiona dell' origine delle lingue, e, in particolare, della toscana e della fiorentina. Scritto a proposito della nota questione tra il Caro e il Castelvetro, l' *Ercolano* mostra tutto il senno e la vasta dottrina dell' autore, il quale, mentre sostiene che il volgare è uno svolgimento del latino e difende la fiorentinità della lingua letteraria, dimostra la purezza e la ricchezza del fiorentino, con una serie di osservazioni lessicali, veramente preziose. L' opera è un dialogo tra il conte Cesare Ercolano e l' autore, esposto a Vincenzo Borghini da Lelio Bonsi. Il M., nell' " Apologia per R. Sebond ", attinge a quest' opera per lo meno quattro volte: di esse tre vertono sulla questione del dono della parola negli animali. L' autore francese ne difende l' ipotesi contro il Varchi, che la combatte, senza però citarlo espressamente.

Egli trasse profitto degli argomenti del Varchi; infatti uno degl' interlocutori del dialogo italiano, l' Ercolano, citando quei versi del *Purgatorio* di Dante, dove le formiche son rappresentate nell' atto di " ammusarsi " tra loro, ne inferisce che Dante stesso ammette che gli animali abbiano un linguaggio; ma il Varchi, allora, subito oppone a questa opinione che quella è una finzione poetica: il M. da questo brano italiano toglie — come notammo a suo tempo — i soli tre versi danteschi, senza accettare le correzioni e l' osservazione del Varchi. Altrove, l' interlocutore dell' *Ercolano*

ricorda ancora che Lattanzio attribuisce agli animali non solo il linguaggio, ma anche il riso; e il Varchi soggiunge immediatamente: " egli non dice, se ben mi rammento, che gli animali nè favellino, nè ridano, ma che p a r e che ridano e favellino ". E il M., correggendo a suo modo, dice: " Il me semble que Lactance attribue aux bestes, non le parler seulement mais le rire encore ". E quando nella cit. " Apologia " troviamo scritto: " aucuns se sont vantés d' entendre les animaux, comme Apollonius Thyaneus et autres ", il M. si uniforma al Varchi, il quale, però, all' obiezione di colui che sostiene l' ipotesi sua: " Gli auguri antichi e Apollonio Tianeo non intendevano le voci degli uccelli? ", risponde argutamente: " Credo di sì, perchè tutti quelli che sordi non sono le intendono, ma le significazioni credo di no ". Oltre a ciò che abbiamo notato, il M. deve ancora all'*Ercolano* il brano seguente: " Aristote a dict que toutes les opinions humaines ont estés pour le passé et seront à l' advenirs infinies autres fois; Platon qu' elles ont à renouveller et revenir en estre après trente six mille ans ". E dà a queste opinioni un bello sviluppo scettico. Il brano è quasi tradotto letteralmente dal Varchi: " Credete che queste opinioni così astratte abbiano, secondo la sentenza di Platone, a ritornare le medesime in capo di trentaseimila anni? " " Non so, so bene che Aristotele afferma che tutte le oppenioni degli uomini sono state per lo passato infinite volte e infinite volte nell' avvenire ". In questo bel volume del Varchi ha potuto il M., inoltre, apprendere alcune finezze di lingua italiana, perchè vi si trova un vero corso di grammatica; e, infine, alcune idee, qui espresse, hanno potuto aiutarlo non poco a maturare le sue; p. es., la indipendenza critica (perchè si trova nel Varchi come nel M. l' opinione che si possa liberamente parlare in filosofia, seguendo il semplice buon senso, e lasciare poi la decisione alla Teologia, che è fuori discussione, non partendo dalla ragione); e poi la sua idea sull' incostanza della natura umana, più volte dibattuta nell' *Ercolano* e negli *Essais.*

XVI. Di Annibal Caro [1] il M. aveva letto le *Lettere*, in un' edizione pubblicata a Venezia dai Giunti nel 1581, che acquistò, certamente, durante la sua permanenza in Italia. Egli, lo abbiamo detto, aveva non meno di 100 autori di epistole, e accanto a quelle dell' Aretino facevano bella mostra le altre del Caro. Le ammirò molto, ma non certo per la sostanza: che cosa esse contengono, infatti? " Principalmente quistioni d' arte, di archeologia e di vecchie medaglie; che non potevano, evidentemente, interessarlo particolarmente ". E poi in esso occupano un posto importante questioni letterarie e l' aspra contesa tra l' autore e il Castelvetro. Il nostro francese disdegnava queste minuzie grammaticali e queste quistioni di specialisti, diciamo così. In una lettera, però, il Caro attacca violentemente i diversi modi di scrivere, ed elogia gli illetterati; questa certamente interessò il M., che dovè averla presente nella composizione dell' " Apologia di R. Sebond ". E allora, se queste lettere del Caro non contenevano soggetti che lo interessassero, perchè le esse con tanto piacere? Ciò che ha sedotto senza dubbio il M. è stata la forma, che riveste quelle quistioni, ed anche il fatto che molte delle lettere non hanno un vero soggetto, contengono mille complimenti graziosi, leggiadramente torniti, detti delicati, scuse spiritose, ringraziamenti abilmente variati, raccomandazioni insinuanti, e anche pettegolezzi della vita di società: tutto, espresso con una piacevole disinvoltura; per cui il M. dovette gustare non poco questa inclinazione del Caro a esprimere le banalità mondane, questa leggerezza di stile, dove, spesso, mancando ogni materia, il primo tratto produce il secondo. E certo il M., appunto per non aver trovato alcun soggetto, che avesse trasformato quelle lettere in altrettanti trattati, appunto per non avervi scorto alcuna ricercatezza di forma, alcuna affettazione nelle gentilezze e offerte di servitù, ma invece molta urbanità e buona grazia, fu indotto a dare sulla epistolografia italiana

---

[1] Cfr. Villey, I, 93-4.

quel giudizio, che si legge nel 40 capitolo del I libro dei *Saggi :* " Ce sont grands imprimeurs de lettres que les italiens. J'en ay, ce crois-je, cent divers volumes : celles de Hannibal Caro me semblent les meilleures „. Questo giudizio non è esatto : abbiamo esposto il carattere delle lettere del Caro, che, per quanto eleganti, spiritose, garbate, non raggiungono però la naturalezza e la vivacità di quelle dell' Aretino, che il M. anche possedeva e lesse. Nelle lettere l' Aretino si dimostra qual' era, apertamente, coi suoi difetti e con le sue virtù, ci fa conoscere esattamente la gaia vita veneziana dei suoi tempi, mostrandosi osservatore diligente, descrittore efficacissimo, dotato di un senso vivo e perspicace della realtà. E poi sono forse le lettere del Caro superiori anche a quelle del Tasso ? Scritte senza " alcuno stiudio „ nè per " acquistar gloria „ esse per naturalezza e dignitosa urbanità sono le più belle e interessanti che possegga la letteratura italiana, fino a quelle del Leopardi : ci rispecchiano l' animo dell' autore, con le sue virtù, i suoi dolori, i suoi sospetti, le sue melanconie. Si inclinerebbe a credere che il M. non le abbia lette, avendo espresso un tal giudizio ; ma è poi verosimile che tra i cento suoi volumi di lettere mancassero proprio quelle del Tasso ? E non è forse questi uno di quegli autori, di cui lesse tutte le opere ?

XVII. Per Torquato Tasso [1] il M. ebbe una stima e una venerazione davvero senza limiti, che crebbero quando, venuto in Italia, vide a Ferrara, com' egli stesso asserisce, chiuso nell' Ospedale di S. Anna, demente, il nostro infelice e grande poeta. Il Tasso è citato numerose volte nei *Saggi:* il che prova che l'autore conosceva profondamente, non solo la *Gerusalemme*, ma anche l' *Aminta*, le *Rime* e le prose in genere. Della *Liberata* possedeva l' edizione di Venezia del 1580, e le altre opere è probabile che le abbia lette in una

[1] Cfr. Villey, I, pp. 227-8.

edizione del 1581 di *Rime e Prose di T. Tasso*. In essa comparvero per la prima volta l' *Aminta* e il *Confronto della Francia e dell' Italia*, che egli ricorda una volta ; oltre queste due opere, la raccolta conteneva pure parecchi *Dialoghi* di questioni morali, un genere di composizione molto in voga nell' Italia del XVI° secolo : è naturale che il M. li abbia letti e approfonditi. Veniamo alle citazioni.

Ve ne sono fin dalla 1ª edizione del 1580 e aumentano di numero, nella successiva del 1588.

Nel cap. 41 del libro I, egli parla della buona reputazione e della gloria ; noi poniamo in non cale ricchezze, riposo, vita, salute, che sono poi i veri beni, per seguire questa immagine vana e senza prèsa : infatti che cosa è mai la fama ? Egli risponde con questi quattro versi del Tasso, nei quali ha trovato la migliore espressione del suo pensiero (*Ger. lib.*, XIV, 63):

> La fama che invaghisce a un dolce suono
> Voi superbi mortali, e par sì bella,
> È un' eco, un sogno, anzi del sogno un' ombra,
> Ch' ad ogni vento si dilegua e sgombra.

Nel saggio sull' « Esercitazione » (II, 6), troviamo, a breve intervallo, due volte, dei versi del Tasso : il M., per una caduta da cavallo, fu per alcuni giorni tra la vita e la morte e in questo capitolo narra il triste accidente. Descrivendo il turbamento dei sensi, che la caduta gli cagionò, si esprime due volte con parole del nostro: caduto, ripresi dopo alquanto tempo i sensi, i quali erano « beaucoup plus approchans de la mort que de la vie „ (*Ger. lib.*, XII, 74) :

> Ma pur, dubbiosa ancor del suo ritorno,
> Non s' assecura attonita la mente.

Quando aprì gli occhi e cominciò a vedere, la vista era così debole e smorta, che egli non discerneva altro che la luce (*Ger. lib.*, VIII, 26):

.... come quei ch' or apre, or chiude
Gli occhi, mezzo tra 'l sonno e l' esser desto.

Un' altra volta (II, 8), parlando dei non benefici effetti, che produce sugli uomini, in generale, e sulle genti d' arme, in ispecie, l' " accouplage des femmes „ si ricorda di quei tre versi (*Ger. lib.*, X, 39):

Ma or congiunto a giovinetta sposa
E lieto omai di figli, era invilito
Negli affetti di padre e di marito.

Nel cap. 12° dello stesso libro troviamo i vv. 34-35 dell' a. II dell' *Aminta*;

E 'l silenzio ancor suole
aver prieghi e parole,

citati, dopo aver osservato che i fidanzati si corrucciano, si riconciliano, si pregano, si ringraziano, si dicono, insomma, ogni cosa, per mezzo degli sguardi.

Nel c. XII del suo poema, il Tasso comincia a narrare, con la st. 55ª, il sanguinoso duello di Clorinda e Tancredi, e, mettendo in rilievo il valore di entrambi, dice:

Non schivar, non parar, non ritirarsi
Voglion costor, nè qui destrezza ha parte.
Non danno i colpi or finti, or pieni, or scarsi;
Toglie l' ombra e 'l furor l' uso de l' arte.
Odi le spade orribilmente urtarsi
A mezzo il ferro; il piè d' orma non parte:
Sempre è il pie' fermo, la man sempre in moto;
Nè scende taglio in van, nè punta a vòto.

Questa ottava è integralmente riportata nel cap. 27 dello stesso libro secondo, come conferma del suo postulato: " l' honneur des combats consiste en la jalousie du courage, non de l' art „.

Un' ultima citazione della *Gerusalemme* (XII, 63) troviamo nel libro terzo (cap. 5) ed è la prima parte del paragone, che il Tasso fa tra l' Egeo, ancor mosso, pur dopo che Noto ha cessato di imperversare, e lo stato d' animo dei due valorosi duellanti, Clorinda e Tancredi. Il M. se n' è servito per dire che egli, ancorchè avanzato negli anni, sente ancora « veteris vestigia flammae„: "Tout assechè que je suis et apesanthy, ye sens encore quelque tièdes restes de cette ardeur passèe „:

Qual l' alto Egeo, perchè Aquilone o Noto
Cessi, che tutto prima il volse e scosse,
Non s' accheta ei però, ma 'l suono e 'l moto
Ritien de l' onde anco agitate e grosse.

E, infine, nel cap. sui " Gozzi „, del terzo libro dei *Saggi*, c' è ancora una volta il nome del Tasso, per un altro suo libretto *Paragone dell' Italia alla Francia:* « Torquato Tasso en la comparaison qu' il fait de la France a l' Italie, dit avoir remarqué cela, que nous avons les jambes plus greles que le gentils hommes italiens, et en attribue la cause à ce que nous somme continuellement à cheval „.

Ecco tutto quello che nei *Saggi* è preso dal Tasso, per il quale il M. ha parole lusinghiere nell' " Apologia di R. Sebond „, lodandone la forza, l' agilità, l' alacrità dell' ingegno, l' animo tutto classico. Come abbiamo accennato, lo aveva visto a Ferrara, mal ridotto in salute e quasi incosciente, e l' impressione triste, che ne riportò, gli fa osservare che innumerevoli spiriti sono, purtroppo, rovinati dalla propria forza ed agilità: « Quel sault vient de prendre, de sa propre agitation et allegresse, l' un des plus judicieux' ingenieux et plus formés à l' air de cette antique et pure poésie, qu' autre poéte italien ayt de long temps esté? [1] N'a il pas de quoy sçavoir gré à cette

[1] Questo giudizio fu espresso nell' ediz. dei *Saggi* del 1588. Chi

sienne vivacitè meurtriere? à cette clarté qui l'a aveuglé? à cette exacte et tendue apprehension de la raison, qui l'a mis sans raison? à la curieuse et laborieuse queste des sciences, qui l'a conduict à la bestise? à cette rare aptitude aux exercices de l'ame, qui l'a rendu sans exercice et sans ame? J'eus plus de despit encores que de compassion de le veoir à Ferrare en si pitieux estat, survivant à soy mesme, mesconnaissant et soy et ses ouvrages, lesquelles, sans son sceu, et toutesfois à sa veue, on a mis en lumière incorrigez et informes „ (*Saggi*, II, 12).

Nel *Giornale del viaggio in Italia*, non sappiamo perchè, tace di questa visita al Tasso, pur descrivendo il colloquio che ebbe col Duca di Ferrara, protettore del grande poeta: ad ogni modo, le sue osservazioni sulla mente del nostro epico, che procurò il danno a se stesso, non mancano certo di valore; ma è opportuno notare che se ha veduto bene certi effetti, non ha però veduto tutte le cause, perchè nella pazzia del Tasso ebbero non poca parte anche ragioni fisiologiche.

Recentemente, L. F. Benedetto, nel suo articolo *Il Montaigne a S. Anna* [1], ha lungamente discusso di quanto si è scritto intorno alla visita, che il M. fece al nostro poeta.

Il Benedetto, accennato alle indignate proteste dei romantici francesi, dal De Vigny a Louise Coulet contro il filosofo, rimasto insensibile dinanzi a quel dramma vivente, che era il povero Tasso, il quale, per essi, non era pazzo; esposti i tentativi del Ginguené e del Bouchon di spiegare come mai il M. lo abbia scambiato per tale; e confutata l'opinione del Solerti, pel quale la visita non avvenne mai per il solo fatto che sul *Giornale del Viaggio* non se ne trova

---

voglia vedere come egli modificasse i suoi convincimenti letterarii, confronti queste parole con quelle che scrisse nell' ediz. del 1582: “ Le plus judicieux, le plus delicat, le plus formé à l'aire de ceste sien antique, naifve et pure poësie qu'autre poéte Italien aie jamais esté „.

[1] Nel *Giorn. stor. d. lett. ital.*, LXXIII, 1919, pp. 213-234.

ricordo, riferisce il suo pensiero circa le parole del M., innanzi citate.

Egli pensa che se ricordo della visita non c'è nel *Giornale*, è per il fatto che questo è il diario della vita esteriore dell'autore, il quale negli *Essais* soltanto trovava posto per le sue osservazioni e in essi notava distesamente tutte " le avventure del suo spirito „. Asserisce, inoltre, che le parole citate nel cap. 12° del lib. II dei *Saggi* furono scritte in Italia, qualche giorno dopo l'incontro a S. Anna, ponendo a fondamento della sua affermazione e la frase " quel sault vient de prendre „ ecc., che esprime un passato molto prossimo; e il tono tutto ammirativo del brano. Poi aggiunge: " Quando più tardi il viaggio tra noi sarà un lontano ricordo, allora, invece di dire che il Tasso è " le plus judicieux, le plus delicat qu'autre poéte italien aye jamais esté „, come nell'ediz. dei *Saggi* del 1582, correggerà: " Un des plus judicieux et ingénieux qu'autre poéte italien aye de long temps esté „, come nell'ediz. del 1588. Parole, che per il Benedetto debbono riferirsi più che a tutta l'opera poetica del Tasso, al solo *Aminta*.

A parte il fatto che questa opinione ci pare alquanto arbitraria, perchè è originata dalla sola coincidenza casuale che le parole del M. furono scritte nel 1581 o '82, quando si diffondevano in Italia la 1ª e la 2ª edizione di quel dramma pastorale, quella che al Benedetto pare una prova per dimostrare che il giudizio fu scritto in Italia, subito dopo la visita, a noi è sembrata, invece, una prova del come il M. modificasse i suoi convincimenti e gusti letterarii.

L'articolo continua, cercando di spiegare perchè il M. rimase freddo dinanzi al povero Tasso, e si chiude con delle notizie, intorno alla fama che il Tasso godeva in Francia, già prima che il nostro francese passasse le Alpi.

Gli argomenti messi innanzi dal Benedetto per affermare che il Tasso ebbe a S. Anna la visita del M. e per spiegare perchè nel *Giornale* non se ne trovi ricordo, francamente, non ci sodisfano e lasciano sempre viva in noi la curiosità di sapere come mai il M. abbia taciuto proprio

nel *Giornale* di aver visitato e conosciuto il presunto amante di Eleonora d'Este, quando in esso ci parla delle persone più ignote, che tra noi conobbe, delle cose più insignificanti e — come abbiamo già notato — della sua visita al duca di Ferrara. Nè ci persuade quanto dice lo Stapfer che il M. tacque della visita, come aveva taciuto di tante altre cose importanti [1]. Niente poteva essere più importante di una visita al Tasso ed egli non poteva tacerne.

XVIII. Col Tasso termina l' elenco dei grandi autori nostri, conosciuti dal M.; esaminiamo, ora, quelli di secondaria importanza, studiati, dal nostro Guascone, con non minore interesse.

Anch' essi sono fonte di non poche idee, che si riscontrano nei *Saggi*.

Veronica Franco fu una di quelle peccatrici (chiamate col nome onorifico e glorificativo di " cortigiane „), che composero poesie.

Fu visitata da Enrico III di Francia, nel 1574, e dal M. nel 1580, durante la sua dimora a Venezia. Il giorno dopo la visita, leggiamo nel *Giornale* che " la signora Veronica Franco, janti fame venitiane envoia vers luy [M.], pour luy presenter un petit livre de *Lettres* qu' elle a composé „ Sono le *Lettere familiari a diversi*, che donna Veronica pubblicò nel 1580: fecero parte certamente dei cento volumi di lettere che il M. lesse, nota il Villey [2].

Oltre al Giraldi - Cintio, il M. possedeva pure di Lilio Gregorio Giraldi il *De deis gentium varia et multiplex historia* ecc., in una edizione di Basilea del 1548 [3]. Il libro, che porta la sua firma, si conserva nella Nazionale di Parigi. È di una lettura aridissima: il primo capitolo tratta della

---

[1] *Montaigne*, Paris, Hachette, 1895, p. 42.
[2] I, 131.
[3] I, 144.

religione degli antichi e dell' idea, che essi ebbero della divinità; ha potuto interessare vivamente il M., ed infatti, nell' " Apologia di Sebond ", si trovano idee, che s' incontrano nell' autore italiano; però queste idee vengono anche dal *De natura deorum* di Cicerone, ed è probabile che il M. le abbia attinte direttamente di qui. Nel cap. 35º del I libro dei *Saggi* è nominato il Giraldi, ma non in modo da farci comprendere che sia stata tenuta presente l' opera sua. Però il M. certamente lesse del Giraldi i *Progimnasma adversus literas et literatos*. L' idea generale di questo trattato, insieme con molte idee particolari, si ritrovano nell' " Apologia per Sebond ", e alcune espressioni del M. ricordano frasi del Giraldi; come questa, in cui l' autore francese si beffa delle pretese dei filosofi: " Cettuy-ci ne semble il parler de la condition de Dieu tout-vivant et tout-puissant "? Infatti il Giraldi diceva: " Deos putes ex verbis, non homines loqui ". Ma poi nessun prestito diretto.

Nel *Giornale del viaggio in Italia* troviamo citato un medico, Domenico Franciotti [1], che nel 1551 aveva pubblicato un *Tractatus de Balneo Villensi in agro Lucensi posito*. Il M. lesse quest' opera quando dovette andare ai Bagni della Villa a Lucca; anzi nel *Giornale* si diverte a opporre le opinioni del Franciotti a quelle di un altro medico, G. B. Donati [2], che s' era occupato dello stesso soggetto, nell' opera *De aquis lucensibus quae vulgo Villenses appellantur*, pubblicata nel 1580. Prima di prendere le acque di Lucca il M. volle consultare queste due opere, che ne parlavano, e, visto che l' uno la contava in un modo e l' altro in un altro, celiando, esclama: " La vaine chose que c' est que la medecine "! E certamente si ricorda delle opinioni opposte di questi due medici lucchesi nel cap. 37º del libro II, quando nota le contraddizioni, tra le varie ri-

---

[1] Villey, I, 191.
[2] Villey, I, 118.

cette dei medici, cosa che lo fa esclamare: " Voilà comment ils [i medici] vont bastelant et baguenaudant en tous leurs discours „!

Nella ricca biblioteca del Castello di Montaigne troviamo ancora i *Cento giuochi liberali* di Innocenzo Ringhieri [1] in una edizione del 1551. Sono una serie di giuochi dove i quadri della vita contemporanea occupano un posto considerevole; ma la parte importante — quella per cui il M. gustò certo di più l' opera — è costituita dalla galanteria e dallo spirito e dalla descrizione delle abitudini della vita di società. Il libro del Ringhieri fu anche, in parte, tradotto in francese da Uberto di Villiers.

Lesse ancora il *Catechismo* di Bernardino Ochini [2], senese, pubblicato a Basilea nel 1561: si conserva ora, con la firma del M. e con la nota di suo pugno " Liber prohibitus „, nella Nazionale di Parigi.

Nella stessa biblioteca c' è ancora un altro libro di autore italiano, appartenuto al M.: *Carmina novem illustrium foeminarum, latino versu expressa* di Lorenzo Gambara. Pubblicato nel 1568, questa specie di antologia è un importante raccolta di lirici greci: il M. forse — nota il Villey [3] — vi attinse quel verso di Anacreonte, che si trova nel cap. sull' " Educazione dei fanciulli „ e forse anche quel detto di Corinna del cap. 6° del libro III, " bisogna seminare con la mano e non col sacco intero „.

Stefano Guazzo [4] è un autore interessantissimo per l' influenza esercitata sul M. La sua *Civile conversazione*, in quattro libri, " nei quali dolcemente si ragiona di tutte le maniere del conversare „, appartenne al M. nell'edizione del

---

[1] Villey, I, 208.
[2] Villey, I, 183-4.
[3] I, 134.
[4] I, 140.

1581. Da essa egli prese il modello della conversazione nei salotti, preparando il terreno alla società colta ed elegante del secolo seguente, ai famosi salotti che ebbero tanta parte nella vita letteraria francese del Seicento. Inoltre, dall' opera del Guazzo, il M. attinse certamente tre citazioni di versi italiani; un verso di Dante, come dicemmo, un' altro del Petrarca e la traduzione italiana di due versi di Properzio, che si trovano nell' 11° cap. del I libro dei *Saggi*:

> Basti al nocchiero ragionar de' venti,
> Al bifolco dei tori, et le sue piaghe
> Canti 'l guerrier, canti 'l pastor gli armenti [1].

Avendo il M. letto l' opera abbastanza tardi, è naturale che non se ne trovino spunti nei *Saggi;* egli la conobbe certamente nel testo italiano, pur essendo stata tradotta in Francia nel 1579, dallo Chapuis e dal Belleforest: però costoro tradussero in francese anche i due versi di Properzio, il che prova che il M. non si è avvalso dell' opera loro.

Vediamo, per ultimo, Battista Fulgosio [2]. La sua opera, *De dictis factisque memorabilibus,* mise in circolazione un gran numero di esempi. Pubblicata la prima volta nel 1509, fu ristampata per tutto il secolo, parecchie volte, a Parigi, e poi ad Anversa ed a Basilea. Il M. certamente si avvalse, benchè indirettamente, degli esempii diffusi dal Fulgosio, ma non si può affermare che abbia posseduto questa raccolta. È notevole, però, che gli esempii di quelle tre donne affettuose e buone, che costituiscono il cap. 35° del II libro, si trovavano già messi insieme in uno stesso unico capitolo, dal Fulgosio (IV, cap. 6°). Le parole del M. differiscono però da quelle dell' autore italiano, il quale, in margine al suo racconto, aveva indicato i libri, donde aveva

---

[1] Properzio, II, i, 43-4.
[2] Villey, I, 153.

tratto i tre esempii. Allora è probabile che il M., profittando di queste indicazioni, attingesse il suo racconto alla fonte originale.

Infine noteremo che egli si servì anche di autori non italiani, ma che o avevano scritto nella nostra lingua o in essa erano stati tradotti. Troviamo così il ricordato israelita spagnuolo Leone Ebreo, che scrisse, in italiano, i *Dialoghi d' amore*, libro molto in voga nel Cinquecento, e Diego Sampedro spagnuolo, la cui opera fu tradotta in nostra lingua da un ferrarese, Lelio de Manfredi, col titolo di *Carcer d' amore.*

II.

Altri ricordi letterarii italiani nei " Saggi ".

I. Abbiamo, così, visto tutti gli autori italiani, dai più famosi ai meno noti, a cui il M. attinse o direttamente o attraverso le traduzioni, che di essi si fecero in francese. Egli stesso dichiarò spesso di essersi servito dell' opera altrui, e, se il più delle volte non cita la fonte, "... c' est pour tenir en bride et légereté de ceux qui s' entremettent de juger de tout ce qui se presente, et n' ayant pas le nez capable de gouster les chose par elles-mesmes, s' arrestent au nom de l' ouvrier et à son credit " [1].

Arrivati a questo punto, e prima di proseguire l' esposizione delle relazioni tra l' Italia e il M., ci fermeremo a notare parecchi altri accenni suoi ad argomenti letterarii nostri e a discutere qualche altro suo giudizio sulla nostra letteratura. Cosa, che non ci allontana dal nostro assunto.

Nel libro I dei *Saggi*, al cap. 2°, loda gli Italiani " qui ont plus sortablement baptisé de son nom la malignité ". Nel cap. 11° sulle " Prognosticazioni ", negando la possibilità di farne, con aria beffarda, esclama: " Je voudrais bien avoir reconnue de mes jeux ces deux merveilles du livre de Joa-

[1] *Saggi*, II, cap. 10°.

chim, abbé calabrois, qui predisait tous les papes futurs, leurs noms et formes „.

> Il calavrese abate Gioacchino
> Di spirito profetico dotato,

che Dante (*Par.*, XII, 140-41) vede tra i beati del quarto cielo [1].

Nel *Commento all' Apocalisse* e in altri scritti, Gioacchino di Flora, interpretando con molta libertà la scrittura, annunziò prossima la terza ed ultima età del mondo, quella dello Spirito Santo, che sarebbe cominciata nel 1260. Ma non ne avvenne niente. Le sue dottrine piacquero molto, più tardi, al partito intransigente de' Francescani, che gli attribuirono altre opere e profezie, ben più precise, di loro invenzione. Creduto quindi profeta, gli fu attribuita anche un' opera che prediceva i papi futuri, e questa notizia, evidentemente, era giunta anche al nostro M. Ma il libro non è stato rinvenuto.

Proseguiamo. Nel saggio sull' " Educazione dei fanciulli „, dice che, venuto in Italia, aveva conosciuto a Pisa un brav' uomo, ma così cieco seguace delle dottrine e dei dogmi di Aristotele, che " le plus general de ses dogmes est : que la touche et regle de toutes imaginations solide et de toute verité, c' est la conformitè à la doctrine d' Aristote ; que hors de là ce ne sont que chimeres et inanités ; qu' il a tout veu et tout dict. Cette sienne proposition pour avoir esté un peu trop largement et iniquement interpretée, le mit autresfois et tint longtemps en grande accessoire à Rome à l' inquisition „.

Questo aristotelico è quello stesso di cui egli ci parla nel *Viaggio in Italia* : " Mi venne a visitare in casa parecchi [sic] volte Girolamo Borro medico, dottor della Sa-

---

[1] *La Div. Commedia*, novamente commentata da F. Torraca, 3ª ediz., Roma, Albrighi, Segati e C., 1915.

pienza. Et essendo io andato a visitarlo il 14 di luglio mi fece presente del suo libro del flusso e riflusso del mare in lingua volgare e mi fece vedere un' altro [sic] libro latino, che avea fatto, dei morbi dei corpi „ [1].

Che sia di Girolamo Borro — di cui parleremo a proposito degli storici — l' arrabbiato aristotelico, del quale il M. tiene parola, si deduce anche da le poche notizie, che si sanno di lui, e che io riporto dal D' Ancona. Nacque ad Arezzo, fu professore di filosofia nel 1553; nel '59 partì da Pisa e vi ritornò nel '75, dopo un processo avuto dall' inquisizione, per cui fu tenuto in carcere. Perseguitato dai colleghi, fu fatto dimettere nel 1586, dopo molte contese, e andò a Perugia, dove morì nel 1592. A questa vita avventurosa del Borro il M., del resto, allude colle parole dei *Saggi* (I, 25): " Cette sienne proposition..... le mit autrefois et le teint longtemps en grande accessoire à l' inquisition à Rome „.

Il M. accenna all' accanito aristotelismo del Borro, quando si scagliä contro coloro, la cui anima è legata, avvinta alle fantasie di quelli, a cui credono ciecamente, per l' autorità del nome. Egli, si sa, era avverso ai filosofi di professione, ed un anti-aristotelico a tutta prova. In questa sua avversione per lo Stagirita c' è senza dubbio l' influenza italiana: quelli in cui visse erano i tempi di Bernardino Telesio e del Galilei!

Altrove, poi, nota la stima di cui era circondato anche in Italia " Marc Antoine Muret, le meilleur orateur du temps „, suo precettore [2].

II. Se apriamo di nuovo il cap. 10° del II Libro, dei *Saggi*, tanto importante, perchè di tante e così varie cose

---

[1] V. l' ediz. cit. del D' Ancona, pp. 486-7.

[2] Cfr. Ch. Dejob, *Marc Antoine Muret*: un professeur français en Italie dans la seconde moitié du XVI siècle, Paris, Thorin, 1881.

nostre si occupa, vi troviamo anche un giudizio sulla Commedia italiana, a lui contemporanea, dato a proposito del teatro di Terenzio: "... En nostre temps, ceux qui se meslent de faire des Comedies (comme les Italiens, qui y sont assez heureux), employent trois ou quatre argumens de celles de Terence ou de Plaute, pour en faire une des leurs ". Poi ne nota un altro carattere, già da noi riferito, a proposito del Boccaccio: " Ils entassent en une seule comedie cinq ou six contes du Boccace ". Dopo d'aver constatato ciò, ne indaga le ragioni e scrive: " Ce qui les [les Italiens] faict ainsi se charger de matière c'est la deffiance qu'ils ont de se pouvoir soustenir de leur propres graces: il faut qu'ils trouvent un corps où s'appuyer; et n'ayant pas du leur assez dequoy nous arrester, ils veulent que le conte nous amuse ".

Egli dice, adunque, per prima cosa, che la commedia italiana dei suoi tempi è tutta imitazione del teatro latino: ed è naturale; prima di tutto per il generale indirizzo della letteratura italiana di quel tempo, il cui canone principale era l'imitazione dei classici; poi per la somiglianza delle condizioni civili e politiche dell'Italia d'allora con quelle dei tempi, rappresentati nella commedia latina.

In secondo luogo, egli osserva (e questo ci mostra come profondamente egli conoscesse il *Decamerone*): " molte commedie sono state imbastite, mediante più novelle del Boccaccio ".

Vediamo se la sua osservazione è, in tutto, rispondente alla realtà. Non tutti i nostri commediografi del Cinquecento furono imitatori pedissequi dei latini; ve n'ha di quelli che, pur attenendosi alle fonti classiche, si sollevarono dal campo della pretta imitazione e crearono dei veri capolavori originali.

I *Suppositi*, la più bella commedia dell'Ariosto, se, per confessione dell'autore stesso, sono imitati dai *Captivi* di Plauto e dall'*Eunuchus* di Terenzio, segnano già una indipendenza notevole dai modelli classici; anzi non è inopportuno qui ricordare che, fin dal 1566, furono tradotti in

inglese, e ispirarono lo Shakespeare nella composizione della sua *Bisbetica domata.* Maggiore originalità e libertà si riscontrano nel *Negromante*, primo tentativo di commedia satirica di carattere, e nella *Lena*, che ha soggetto e caratteri del tutto cinquecenteschi, ed è una satira sociale, vera e propria.

Che dire poi della *Mandragola?* La più bella della letteratura italiana, dal Voltaire stimata superiore anche a quelle di Aristofane, è una commedia di carattere e d' intreccio insieme, e schiettamente originale: essa, a differenza delle altre, ha caratteri vivi e veri, con fine morale, perchè vuol ritrarre la profonda corruzione sociale dell' Italia del Cinquecento. Il Machiavelli, è vero, per essa ricavò parecchie situazioni dal *Decamerone*, ma seppe farlo con una profondità, un accorgimento e un' arte maggiori di quanto non avessero fatto precedenti autori comici, e seppe creare un' opera d' arte, un lavoro originalissimo, che ha sfidato i secoli, e che s' impone ancora all'ammirazione del pubblico moderno, tanto che, rappresentata oggi, ancora consegue un vivo successo.

E poi Pietro Aretino è un autore di commedie per niente ligio al teatro latino: è vero che questa sua indipendenza non è un proposito determinato, un partito preso, ma una conseguenza della sua scarsa cultura classica; però egli preferisce ritrarre dalla realtà tipi e figure, specialmente del suo tempo, sì che le sue commedie hanno davvero un valore storico. Il suo *Ipocrito* è quasi interamente originale, e certo il Molière lo conobbe e se ne giovò per il suo immortale *Tartufo.*

Ricorderemo, infine, il *Candelaio* di G. Bruno, lavoro del tutto originale, non ricavato da nessun modello e tratto tutto dalla realtà.

Come non rilevò la parte originale del nostro teatro comico del Cinquecento, così il M. non vide uno dei più spiccati caratteri di esso: la tendenza alla satira — speciale del popolo italiano — e allora unica arma contro gli oppressori. Come non notò negli imitatori della commedia classica

un progressivo diminuire d' imitazione, fino a darci commedie del tutto nuove; non notò, cioè, come si sia passato prima " dalla traduzione leggermente variata al libero maneggiamento degli originali latini, dalla contaminazione di più commedie alla fusione di soggetti comici classici, con soggetti novellistici moderni; dai soggetti novellistici, con qualche impercettibile innesto di temi classici, alla drammatizzazione di casi realmente occorsi in tempi recenti " [1].

Che dire poi della spiegazione che egli dà del metodo di composizione tenuto dai nostri commediografi? Egli dice che essi diffidavano delle proprie forze: questa, come impressione prima di chi legge quelle commedie, può passare, ma ci possono essere delle ragioni più profonde. Principale questa, che, nel numero dei nostri commediografi del Cinquecento — osserva il Torraca [2] — non si trovò un Molière, il quale, benchè prendesse anche gli argomenti da questa o da quella commedia, era però un grande scrittore, mentre i nostri non erano di quella forza. Aspettiamo che vi si provino l' Ariosto ed il Machiavelli — come abbiamo mostrato — e avremo dei capolavori! Possiamo conchiudere, così, che questo giudizio del M. non è del tutto accettabile oggi, e conforme al vero.

Anche altrove egli allude alle nostre commedie; nel cap. 25° del libro I, quando ci narra che, leggendole, bambino, si addolorava, nel vedere sempre un pedante beffeggiato, e un' altra volta nel cap. 26° dello stesso libro, quando dice che, come gli accadeva per l' *Eneide*, per Terenzio e per Plauto, leggeva tutto di un fiato le commedie italiane, trasportato dalla piacevolezza del soggetto.

III. Quando, fra poco, ci occuperemo dei libri di storia italiani, studiati dal M., parleremo più a lungo del Guicciar-

---

[1] V. Rossi, *Storia della letterat. ital.*, Milano, Vallardi, 1910, II, p. 199.

[2] *Lez. cit.*

dini: ora lo ricorderemo un momento, per il giudizio memorabile, che egli diede di lui, nello stesso cap. in cui si occupa della commedia nostra. Uomo di grande valore, ritiratosi a vita privata, il Guicciardini, come si sa, prese a scrivere la *Storia d' Italia.*

La conoscenza diretta dei fatti, cui aveva preso parte — come nota lo stesso M., — dà valore sommo alla sua opera, alla quale, purtroppo, nuoce la fama della forma che la riveste. Ma la sua non è prolissità di parole; di mente acutissima, un fatto o un personaggio gli si scomponeva nei suoi elementi ed egli buttava giù tutto ciò, che pensava. Gli incisi abbondano, è vero, in modo che riesce faticosa la lettura, ma essi non sono dei puri riempitivi; il M., occupandosi, appunto, della forma, ci riferisce quello che egli stesso aveva scritto sul frontespizio del suo Guicciardini, dopo d' averlo letto: " Il est historiographe diligent, et duquel, à mon advis, autant exactement que de nul autre on peut apprendre la verité des affaires de son temps; aussi en la pluspart en a-il esté acteur luy mesme, et en reng honorable. Il n' y a aucune apparence que par haine, faveur ou vanité il ayt deguisé les choses; dequoy font foy les libres jugements qu' il donne des grands, et notamment de ceux par lesquels il avait esté avancé et employé aux charges, comme du pape Clement septiesme. Quant à la partye dequoy il semble se vouloir prèvaloir le plus, qui sont ses digressions et discours, il y en a de bons et enrichis de beaux traits; mais il s' y est trop pleu; car, pour ne vouloir rien laisser à dire, ayant un subject si plein et ample, et à peu prés infiny, il en devient lascho, et sentant un peu le caquet scholastique. J' ay aussi remarqué cecy que de tant d' ames et effects qu' il juge, de tant de mouvements et conseils, il n' en rapporte jamais un seul à la vertu, religion et conscience, comme si ces parties là estoyent du tout esteinctes au monde; et, de toutes les actions, pour belles par apparence qu' elles soyent d' elles mesmes, il en rejecte la cause à quelque occasion vicieuse ou à quelque proufit. Il est impossible d' imaginer que, parmy cet infiny

nombre d' actions, dequoy il juge, il n' y en ayt eu quelqu' une produite par la voye de la raison. Nulle corruption peut avoir saisi les hommes si universellement, que quelqu' un n' eschappe de la contagion ; cela me fait craindre qu'il y ayt un peu du vice de son goust, et que cela soit advenu de ce qu'il ait estimé d'autruy selon soy „.

Mai giudizio di uno straniero su di un autore nostro è stato più giusto, più sereno, più oggettivo, e, direi, più comprensivo, visto che il M. ha considerato il Guicciardini sotto tutti gli aspetti. Specialmente nelle ultime parole è contenuta una grande verità, dimostrata nel secolo XIX°, quando furono pubblicati i *Ricordi* del Guicciardini: che egli era, cioè, un grande egoista, " tutto intento al suo interesse privato, — dice il De Sanctis [1] — al suo particolare „.

Continuando la rassegna delle altre notizie letterarie, riguardanti l' Italia, contenute negli *Essais*, troviamo ricordato due volte il filosofo greco Giorgio di Trebisonda, o Trapezunzio, che si rifugiò a Roma, sotto la protezione di papa Eugenio IV, il quale gli affidò la direzione d' uno dei collegi della città. Giorgio di Trebisonda pubblicò una rettorica, parecchie traduzioni dal greco e diversi libri polemici; morì verso il 1484, vecchissimo.

Nell' " Apologia di Sébond „, il M. commette un errore, quando attribuisce ad Aristotile questo pensiero: " Le beaucoup savoir aporte l' occasion de plus doubter „. La frase, invece, è di Enea Silvio Piccolomini, papa Pio II, che scrisse: " Qui plura novit eum majora sequuntur dubia „.

Tre versi italiani, poi, di non squisita fattura però e di cui non ho potuto rintracciare l' autore, ornano il cap. 37° del secondo libro.

> .... Et se n' aflige tanto,
> Che si morde le man, morde la labbia
> Sparge le guancie di continuo pianto.

---

[1] *L' uomo del Guicciardini* in *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano, 1916, p. 223.

Di chi sono? O bisogna credere che siano di un poeta non giunto fino a noi, ma che il M. lesse o che essi siano stati composti dal M. stesso. Questa ipotesi non è ardita, se si considera come egli conosceva il nostro idioma e i poeti nostri, e se si tien presente che qualche volta s' incontrano nei *Saggi* alcuni versi latini, di sua composizione, come, per esempio, questo (II, 12):

Instillata patris virtus tibi.

Due altri personaggi italiani troviamo ricordati nello stesso capitolo: Fioravanti e Giovanni Argentiero, celebri medici, i quali avevano mutato " toute la contexture et police du corps de la medecine ". Quanto a Fioravanti era un medico e un alchimista, nato a Bologna, la cui fama fu celebrata per lungo tempo in Italia; Giovanni Argentiero, più famoso dell' altro, nacque in un paesello del Piemonte nel 1513 e morì a Torino nel 1572.

IV. Ancora altri accenni letterarii troviamo nel *Giornale del viaggio in Italia.*

Non so quanto di vero ci sia nelle sue parole: l' idioma " boulognois est le pire idiome d' Italie ".

Un passo ce lo mostra ancora una volta profondo conoscitore di Virgilio: stando a Roma, si recò a visitare la biblioteca Vaticana, nella quale gli mostrarono, tra l' altro, un manoscritto dell'*Eneide,* quello denominato " Romanus ". Dopo di avercelo descritto, egli aggiunge: " Ce Vergile me confirma en ce que j' ay tousiours jugé, que les quatres premiers vers qu' on met en l' *Aeneide* sònt empruntès ; ce livre ne les a pas ".

A Fossombrone conobbe " un bon home faisur de livres ": Vincenzo Castellani, che fu un elegante latinista; scrisse e pubblicò parecchie opere in latino, tra cui un *Commentarius* alla *Catilinaria* e alla *Giugurtina* di Sallustio [1].

---

[1] Cfr. il D' Ancona, p. 370, n. 2.

Ad Urbino vide l' effigie al naturale di Pico della Mirandola, e così ce lo descrive: " Un visage blanc, très beau, sans barbe, de la façon de 17 ou 18 ans, le nés longuet, les yeus dous, le visage maigrelet, le poil blon, qui lui bat jusques sur les espaules, et un estrange acoutremant ". Forse questa imagine di Pico era nel Palazzo Ducale, e propriamente nello " Studio dei ritratti ".

A Pian della Fonte, nel Borgo d' Incisa " de quoy parle Petrarca ", si ricorda che lì si dice fosse nato il cantore di Laura; ma della casa, che sentì i primi vagiti del poeta, " on ne trouve plus que les ruines bien chetifves ".

A Lucca visitò pure " Messer Giovanni da Vincenzo Saminiati molto suo amico ". Di questo Saminiati, che pure fu uomo colto e scrittore, non si trovano notizie neppure nella *Storia letteraria di Lucca* del Lucchesini. Ma il D' Ancona dice di aver visto, nella biblioteca dell' Archivio di quella città, una *Cronaca lucchese* di lui, fino al 1572, e un *Trattato d' agricoltura*, tutt' e due inediti. Stando ancora a Lucca, il M. offrì una sera un banchetto a pochi intimi, e vi fece intervenire anche una certa " Divizia ", povera contadina, che non sapeva nè leggere nè scrivere, ma improvvisava versi. E come? " Nella sua tenera età, avendo in casa del patre un zio che leggeva tuttavia in sua presenzia l' Ariosto et altri poeti, si trovò il suo animo tanto nato alla poesia, che non solamente fa versi d' una prontezza la più mirabile, che si possa, ma ancora ci mescola favole antiche, nomi delli Dei, paesi, scienzie, uomini clari, come se fusse allevata alli studi ".

Egli crede di dover giudicare anche questi versi, improvvisati da una contadina, e dice: " A dir il vero non sono altro che versi e rime. La favella, elegante e speditissima ". Meno male!

Questo che notò il nostro francese non è un fenomeno raro in Italia; senza parlare di quegli analfabeti dei giorni nostri, che improvvisano in poesia, possiamo ricordare, col D' Ancona, Domenico Peri del Seicento, autore di parecchi poemi; Benedetto Virgilio, contadino abruzzese, del sec. XVII,

scrittore di poemi sacri; Aglaja Anasillide, veneta, figlia d'un giardiniere del sec. XVIII; poi la celebre Beatrice del Pian degli Ontani, ammirata da tanti nostri scrittori contemporanei: il siciliano Pietro Puntrello, dei giorni nostri, che scrisse un poema ascetico, *L' incredulo convertito* (Palermo, Montaina, 1877) e tante e tanti altri [1].

Il 3 luglio il M. era a Pisa, dove assistette a una rappresentazione dei " Disiosi ". " Ci riscuntrassimo la compagnia delli Disiosi, di commedianti, buonissima ". E infatti, questa dei Disiosi è, con i Gelosi, i Confidenti e i Fedeli, una delle più antiche e famose compagnie comiche; la quale recitò a Roma alla presenza di illustri prelati, parecchie volte, e aveva per principale ornamento Diana Ponti, detta Lavinia, comica e poetessa, che nel 1601 andò a recitare anche in Francia.

E, finalmente, prima di giungere a Siena, passò per Certaldo, che chiama " patria del Boccaccio ". Come va che non ricordò che questi era nato propriamente a Parigi, la città che egli amava al pari di Roma?

III.

Storici italiani nei " Saggi ".

Ed eccoci alla rassegna delle fonti italiane dei fatti storici, ricordati nei *Saggi*.

A questo punto non sarà inutile premettere pochi cenni sul concetto che il M. aveva della storia, e del gran conto che egli ne faceva, come fonte inesauribile e infallibile di esperienza.

Più volte, nel corso della sua opera, ci dice come amasse le letture storiche: " L'histoire est mon gibier en matière de livres " (I, 26). E altrove (II, 10): " Les historiens sont le vray gibier de mon estude, car ils sont plaisants et aysez;

---

[1] D'Ancona, *op. cit*,. p. 435, n. 1.

et quant et quant la consideration des natures et conditions de divers hommes, les coustumes des nations differentes, c'est le vray subject de la science morale „.

Per ben condursi nella vita, bisogna farsi un' idea di quello che siano gli uomini e le cose; la storia non è che la vita registrata in un libro, che ci fa conoscere molti uomini rari ed esemplari e ci fa assistere ad avvenimenti svariatissimi; insomma, la storia c' insegna a ben vivere. Ma, perchè lo studio della storia sia ben fatto, occorre " feuilleter sans distinctions toutes sortes d'autheurs, et vieils et nouveaux et Barragouins et françois „ (II, 10); e, per ricavarne utilità, bisogna cercarvi le grandi anime dei migliori secoli, per conoscerle, apprezzarle e servircene di modello. La storia adatta le nostre idee alla realtà, ci fa acquistare esperienza, ci rende migliori e ci fa essere accorti nelle azioni.

Egli preferiva quel genere di storia, che si occupa di usi e costumi, e specialmente la storia biografica, perchè in essa si segue a passo a passo la vita dei personaggi; noi viviamo con essi tutte le difficoltà, che incontrarono nel loro cammino, ne cerchiamo con essi la soluzione e con essi aspettiamo l'esecuzione delle loro decisioni; così la nostra coscienza si arricchisce delle loro esperienze. " Ceux qui escrivent les vies — egli conchiude — s'amusent plus aux conseils qu'aux evenemens, plus à qui part du dedans qu'à ce qui arrive au dehors; ceux là me sont plus propres „ (II, 10).

Ecco perchè egli consiglia ai giovani le *Vite* di Plutarco, che tanti ammaestramenti han dato a lui stesso. Con le biografie ama le descrizioni dei costumi dei popoli, e i viaggi, come quelli che gli danno un'idea più giusta dell'uomo: perciò Lope de Gomara, pei suoi racconti sui popoli dell'America, ed Erodoto, che parla di tante nazioni antiche, lo allettano tanto.

Ma perchè la storia c' istruisca, è necessario che sia vera, sincera — dice altrove — se no, ottiene lo scopo contrario; nè deve avere uno stile oratorio e rettorico. Egli reagisce contro la tendenza degli storiografi del XVI sec., che, imitando Tito Livio, sono un po' gonfi, e rimprovera finanche al nostro Guic-

ciardini di aver scritto nella sua *Storia* delle arringhe e di tendere, qualche volta, " au caquet scholastique „.

Inoltre, lo storico, secondo lui, deve aver vissuti gli avvenimenti che descrive, o, per lo meno, dev'essere della partita, e innanzi tutto sincero ed oggettivo. Il M. aveva anche idea di ciò che fosse la critica storica; ne abbiamo una prova, non disprezzabile, per quel tempo, nel cap. 19° del libro secondo: " De la liberté de conscience „, dove parla di Giuliano l'Apostata. Confronta i giudizii dei diversi storici, che si sono occupati di quell'imperatore, li esamina attentamente, li valuta e conchiude che gli attacchi, mossi all'apostata dai cristiani, sono dettati dal fanatismo. Però, proprio dal punto di vista della critica storica, gli si deve rimproverare la facilità di accettare, senza controllo e senza esitazioni, racconti infarciti di leggende e di descrizioni di costume strabilianti. In Plutarco, per esempio, niente, per lui, è discutibile, e, nel cap. 32° del libro secondo, lo difende a spada tratta contro il Bodin, che aveva trovato le storie dello scrittore greco talvolta favolose e non degne di fede. E ancora, a proposito dei popoli americani, accetta notizie di costumi, fornitegli dal Gomara, che sono evidentemente sospette.

Tuttavia, siamo noi stessi prudenti, e non giudichiamo con la mente e col criterio dei giorni nostri; ai tempi del M. tali narrazioni potevano anche essere credute [1].

II. Passiamo all'esame delle fonti. Seguendo anche qui l'ordine cronologico, troviamo per prima Giovanni Villani: *La prima parte delle historie uuiversali dei suoi tempi di G. V. cittadino fiorentino, etc.* La copia posseduta dal M., munita della sua firma, trovasi nella biblioteca di Bordeaux [2].

L'edizione posseduta dal M. del 1559 conteneva i primi

---

[1] Cfr. Villey, III, 18-36.
[2] Villey, vol. cit., pp. 148-50.

dieci libri della cronaca di Firenze: egli li lesse certamente ma nei *Saggi* non troviamo niente, che ci mostri avervi egli attinto. Però nello stesso anno 1559 erano stati ripubblicati anche i libri XI e XII, costituenti la seconda parte delle cronache, e coi quali si chiudeva l'opera del Villani.

Pur non essendo stata ritrovata questa seconda parte tra i libri del M., si arguisce che dovè leggerla, poichè di lì appunto apprese le circostanze che accompagnarono la morte di Matteo Morozo, alle quali allude alla fine del cap. 23° del libro I: " Le duc d'Athenes fit plusieurs sottises en l'establissement de sa fresche tyrannie sur Florence; mais cette cy la plus notable, qu'ayant reçu le premier advis des monopoles que ce peuple dressoit contre luy par Matteo dit Morozo, complice d'icelles, il le fit mourir pour supprimer cet advertissement et ne faire sentir qu'aucun en la ville s'ennuiast de sa domination ".

Apriamo il XXII libro di Villani e vi troveremo una lunga enumerazione di tutte le imprudenze e le crudeltà, le quali gli alienarano l'animo dei suoi governati, e che il M. riassume colla frase: " plusieurs sottises ". Quanto all'episodio del Morozo, ecco come il Villani si esprime: " Fece pigliare uno Matteo di Morozo e in su uno carro attanagliare, e poi tranare senz'asse e impiccare, perchè aveva rivelato uno trattato dei Medici, ed altri che dovevano offendere il Duca, e non volle credere a suo pericolo e danno di quello che gli avvenne " [1].

Il M. riferisce questo episodio di storia nostra per giustificare ciò che aveva detto innanzi: " les princes sagement publient les advis qu'ils reçoivent des menèes qu'on dresse contre leur vie, pour faire croire qu'ils sont bien advertis, et qu'il ne se peut rien entreprendre dequoy ils ne sentent le vent ".

Di Giovanni Villani non c'è altro nei *Saggi.*

---

[1] P. 2.ª, I, XII, 127 dell'ediz. di Venezia, 1559.

La biblioteca di Bordeaux possiede, munita anch'essa della firma del M., un'opera di Leonardo Aretino: *La historia universale dei suoi tempi di Leonardo Aretino... fino al MCCCCIII con la junta de le cose fatte da quel tempo fino all'anno MDLX... riveduta ampliata e corretta per Francesco Sansovino. Venezia 1561* [1].

Leonardo Bruni, d'Arezzo, scrisse in latino elegante una *Historia fiorentina* che va fino all'anno 1402. Il M. la lesse in italiano, tradotta da un anonimo (se non fu il Sansovino stesso) che ne mutò anche il titolo. Essa certamente fece parte della biblioteca della torre di Périgord, e fu letta dal M., che non vi attinse niente, perchè — osserva il Villey — i fatti della storia d'Italia, che si trovano in M., si presentano " sotto una forma molto differente da quelle che il Bruni ha data loro „. Nè Francesco Sansovino ha potuto essere utile al M. con le sue aggiunte e la sua continuazione, perchè esse non danno, per i 160 ultimi anni (1404-1560), che un sunto molto arido. Sul Sansovino torneremo in seguito.

Altro storico italiano, ma che si occupò di storia francese, fu Paolo Emilio da Verona, il quale compose il *De rebus Francorum usque ad annum MCDLXXXVIII* [2]. Egli può dirsi un discepolo degli storici latini; seguì il filo logico degli avvenimenti, e inserì dovunque arringhe ben fatte, e in bella forma latina. Pensa il Thierry che non avrebbe potuto meglio imitare il candore e la grazia degli storici latini e legar meglio i particolari ai fatti principali e procedere con maggior sicurezza attraverso epoche così confuse ed intricate. Il M. lesse certamente Paolo Emilio: ci inducono a crederlo due passi, che sono due reminiscenze, uno nel cap. 23º del libro I, e il secondo nel 14º dello stesso libro, là dove dice che: " Foulques, conte d'Anjou, alla jusques en Jèrusalem, pour là se faire foiter à deux

---

[1] Villey, vol. cit., p. 157 e I, 66.
[2] Villey, III, p. 54.

de ses valets, la corde au col, devant le sepulchre de nostre Seigneur „.

III. Un quarto italiano, a cui il M. deve molte notizie è Paolo Giovio [1]. Tra le molte opere, che compose, tutte in latino, la principale son le *Historiae sui temporis* dal 1494 al 1547. Essa non è un' opera d' ossatura forte e compatta, ma in molti luoghi procede vivace e colorita l' esposizione dei fatti. Paolo Giovio è uno scrittore alquanto fantastico e poco degno di fede, e il M. fu certo del nostro parere: benchè i suoi libri fossero molto letti nel Cinquecento, pur si riconosceva la loro mediocre autorità; e, tra le altre accuse, gli si mosse anche questa, di fare un po' come Pietro Aretino, di omettere, cioè, o annientare fatti gloriosi, se i protagonisti non lo rimunerassero bene.

Il M. lesse il Giovio, e ciò è importante a notarsi anche per mostrare che quanto innanzi abbiamo detto, circa i limiti in cui egli intendeva la critica storica, risponde al vero. Noi più volte restiamo ammirati della esattezza con cui riporta i fatti; ma se egli tiene a non introdurre personalmente alcuna causa d' errore nei suoi racconti e a seguire scrupolosamente le sue fonti, non è poi molto preoccupato di indagare sulla loro verità. Egli è conscio di questo suo difetto, e nel cap. 21° del libro I osserva: “ Les histoires que j' emprunte je les renvoye sur la conscience de ceux de qui je les prins... „ Ma con ciò non voglio dire che egli non si domandi quale autorità meriti lo storico, che ha tra mano; nei giudizii, che dà su Cesare, sul Du Bellay, sul nostro Guicciardini, noi ammiriamo il suo acume e il suo discernimento. Tuttavia, anche quando non ha soverchia stima di un autore, egli vi attinge qua e là. E si contenta, magari, di un aneddoto, tale però che si presti a suscitare la meditazione e la riflessione sui fatti umani; sia vero o no, importa poco, perchè, essendo la natura così varia e il

[1] Villey, p. 60 e pp. 132-38 del vol. III.

campo del possibile illimitato, avrebbe potuto esser vero. " En l' estude que je traite — egli si giustifica — de noz moeurs et mouvements, les tesmoignages fabuleux, pourveu qu' ils soient possibles y servent comme les vrays „...

Ecco perchè egli lesse Paolo Giovio. Il cui libro — ce lo dice il titolo — tratta di cose fatte e avvenute al suo tempo in tutte le parti del mondo. Esso é dunque per il M. infinitamente piacevole e suggestivo. *Pauli Jovii... historiarum sui temporis etc.:* il titolo stesso ambizioso ci fa intendere che l' opera procede senza sicurezza di indagine.

Ben presto le *Historiae* furono tradotte in francese da Denis Sauvage, il famoso editore, traduttore e compilatore di storie svariatissime; ma nella biblioteca di Bordeaux — dice il Villey — ce n' è una copia con la firma di M., nel testo originale: noi sappiamo come egli conoscesse il latino, e perciò non c' è ragione di credere che leggesse l' opera nella traduzione di D. Sauvage.

Vediamo ora ciò che il Giovio gli ha fornito. Otto passi dei *Saggi* hanno riscontro in P. Giovio: il primo è nel cap. 2° del I libro. Narra il M.: " En la guerre que le roy Ferdinand mena contre la veufve du roy Jean de Hongrie autour de Bude, un gendarme fut particulairemente remarqué de chacun pour avoir excessivement bien faict de sa personne en certaine meslèe, et, incognue, hautement louè et plaint y estant demeuré; mais de nul tant que de Raisciac seigneur allemand, esprins d' une si rare vertu. Le corps estant rapporté cestui cy d'une commune curiositè, s'approcha pour voir qui c' estoit, et les armes ostées au trespassé, il recogneut son fils. Cela augmenta la compassion aux assistans; luy seul, sans rien dire, sans siller les yeux, se tint debout contemplant fixsement le corps de son fils jusques à ce que la vehemence de la tristesse aiant accablé ses esprits vitaux, le porta roide mort par terre „.

Apriamo le *Historiae* di P. Giovio al cap. XXXIX e troveremo la fonte di questo pietoso episodio di guerra:

" Erat inter Germanos duces insignis Raiscianus Suevus: huius filius, impiger adulescens, cum ignaro patre, in aciem

prodiisset, strenueque decertans, spectante ante alios atque admirante virtutem patre a cunctis vel ignotis effuse laudaretur, priusquam se exsplicaret a circumfusis hostibus est interfectus. Tum Raiscianus casu equitis vehementer commotus, ignarusque suae sortis, conversus ad alios duces: omni — inquit — laude perornandus videtur hic quisquis sit equitum longe fortissimus, hac omnino publici funeris honore tumulandus. Id cum ab omnibus pari pietate probaretur infelicis filii ad longe miserrimum patrem cadaver est relatum, verioresque tum omnibus obortae sunt lachrymae; sed in patre repentinus dolor profundius ad vitalia pervasit, atque ita ille paulo post, cum rigentibus oculis stetisset nihil effatus interiit „.

Come si vede, il racconto, salvo in qualche minima variante, procede analogo nei due brani riportati e l' aneddoto del Giovio è servito al M. per mostrare la verità di quanto aveva detto, che un forte dolore arresta tutte le nostre funzioni organiche.

Nel saggio " Des destriers „ (I, 48) si leggono due brani presi dal nostro storico: " Les italiens disent qu' en la bataille de Fornove le cheval du roy Charles se dèschargea, à ruades et à pennades, des ennemis qui le pressoyent, et qu' il était perdu sans cela „. E un rigo più sotto: " Les Mammelus se vantent d' avoir les plus adroits chevaux des gens d'armes du monde; que, par nature et par coustume ils sont faits à cogneistre et distinguer l'ennemy, sur qui il faut qu' ils se ruent de dents et de pieds, selon la voix ou signe qu' on leur fait, et pareillement à relever de la bouche les lances et dards emmy la place et les offrir au maistre selon qu' il le commande „.

Tutti e due si riferiscono rispettivamente a due altri brani dei capp. II e XVII delle *Historiae*: "Nec ipse [Carolus] leve admodum vitae discrimen subiisse fertur cum perrumpunte aciem Mantuano, perturbatoque toto animo poene desertus obvertendo frontem et gladium stringendo propulsanti equi invicto robore se procul dusbio servatum fuisse fateretur „. " Equi Mamaluchorum validi atque acres.

quodque supra nostrorum hominum opinionem esse videtur, tanta ingenii docilitate in primis proestant, ut ad nutus, et ad certas sessorum voces, hastam sagittamque mordicus terra sublevatam porrigere, hostem agnoscere, atque appetere dentibus, calcibus cuncta circumsternere, natura consuetudineque didicerunt. „

Nel cap. 55° del libro I, sugli odori, leggiamo: " ... au service du roy de Thunes [1] qui, de nostre aage print terre à Naples, pour s' aboucher avec l' empereur Charles, on farcissait ses viandes de drogues odoriferantes, en telle somptuosité, qu' un paon et deux faisans se trouverent sur ses parties revenir à cent ducats, pour les apprester selon leur manière: et quand on les despeçait, non la salle seulement, mais toutes les chambres de son palais et les rues d' autour estaient remplies d' un très souefve vapeur, qui ne s' esvanouissoit pas si soudain „.

Il M. ha preso questo tratto di costume napoletano dal cap. XLIV del Giovio, aggiungendo però che i cento ducati si spesero per la venuta del re di Tunisi. Che ne sapeva? Forse la fama di questo fatto era giunta sino al suo castello? È probabile, visto che nel Giovio non è notato: " Neapolitani novum gentis cultum, vescendique morem et odoramenti omnis generis exquisitam luxuriam admirabantur. Cunctis namque dapibus insani sumptus unguenta infarciebant constabatque pavonem cum duobus phasianus a structore ex regiae culinae disciplina conditum, centum aureorum impensam excessisse. Quippe non cœnaculum modo quum in mensa concideretur sed domum universam, novo suavissimoque nidore complevisse ferebant, tanta inhalatione, ut a tota vicinia huius inusitatae et non cito evanescentis voluptatis odor sentiretur „.

Nel libro XXXIII delle *Historiae* leggiamo: " In Mahometem patrem palam invehebatur, tamquam muliebrosum

[1] È Muley Hassan di cui parla il M., che venne inutilmente a Napoli nel 1543 per associarsi con Carlo V, dal quale sperava soccorsi, per la seconda volta, contro i suoi sudditi in rivolta.

ac effoeminatum, qui exhausto aerario ingentes fecisset sumptus, ut ducentae simul ad libidinem foeminae regiis in hortis alerentur e quibus tot suscepisset liberos „.

Nel cap. 8° del secondo libro dei *Saggi*, dopo un ricordo di costume degli " anciens Gaulois „, i quali ritenevano estrema vergogna " avoir accointance de femme avant l' aage de vingtans „, troviamo che " Muleasses, roy de Thunes, celui que l' empereur Charles cinquiesme remit en ces états, reprochoit la memoire de Mahomet son pére, de sa hanthise avec les femmes, l' appellant brode, effeminè, engendreur d' enfants „.

E ancora. Nel cap. sulla " presunzione „ (II, 17°) l' autore, a un punto, ragiona della lealtà dei principi, dicendo che le stragi, i sacrilegi, le ribellioni, i tradimenti si fanno per trarne un vantaggio ; poi, per dimostrare che questo vantaggio apporta, in seguito, infiniti danni, perchè tutti si guarderanno da un principe, che così ha agito, narra il seguente fatto di storia italiana dei suoi tempi : " Solyman de la race des Ottomans, race peu soigneuse de l' observance des promesses et paches, lorsque de mon enfance il fit descendre son armée à Otrante [1], ayant sceu que Mercurin de Gratinare et les habitants de Castro estoyent detenus prisonniers, aprés avoir rendu la place, contre ce qui avoit esté capitolé par ses gents avec eux, manda qu' on les relaschast, et qu' ayant en main d' autres grandes entreprises en cette contrée là, cette desloyauté, quoyque qu' elle eust apparence d' utilité preséntе, luy apporteroit pour l' advenir un descri et une deffiance d' infini prejudice „.

La fonte di questo racconto è il XXXVI libro del Giovio, dove è detto : " In hoc decreto erat barbarus imperator cum certius didicit a suis nulla fide cum Castrensibus rem gestam fuisse, qui deditione facta secus ac crediterant pro beneficio, summae crudelitatis atque avaritiae contumelias retulissent, direpti scilicet et abducti in ser-

[1] Ciò avvenne nel 1537, quando il M. aveva 4 anni.

vitutem, quum incolumi libertate salvas omnium fortunas fore speravissent. Quo maleficio suggillari majestatis nomen judicabat, qui semper in sponte deditos fidei atque justitiae observantissimus esse consuesset. Captandos siquidem christianorum animos certa spe humanitatis atque clementiae, ut in exemplum idem reliquae gentes adducerentur, nec esse omni bellicae cladis acerbitate divexandos, qui ultro honesta pactione a veteribus dominis deficerent. Itaque expiandam omnino esse eius patrati facinoris infamiam putavit generosoque animo quos ceperit maleficii authores fuisse, supplicio affecit, et Castrenses captivos omnes diligentissime perquisitos impositosque navigiis ad penates suos reduci iussit „.

Un settimo prestito è preso dal M. nel libro XV delle *Historiae*. Dice il Giovio: “ Georgius cum Lucatio fratre, quibus ut parceretur Vayvoda jusserat, vivus capitur... Vayvoda ad internitionem cruciferi nominis conferto proelio, Georgium tartoribus excruciandum tradit. Illi nudum et cathenis vinctum in equuleo constituunt, et corona candenti ex vomere conflata, ut regum mos est, coronant: venisque dissectis profluentem sanguinem potandum Lucatio praebent. Deinde ad viginti agrestes, qui in exercitu ordines duxerant, tridui inedia maceratos ad id crudelitatis cogunt, ut dentibus spirantis ducis artus dilacerent, atque deglutiant. Ille mira constantis neque gemitum edere, neque in miserabili mortis genere quicquam horrescere, unum tantum deprecari ne insontem Lucatium, quem ipse renitentem ad id bellum perduxissent, his cruciatibus dignum existimarent. Postremo laniatis omnibus membris, quum diutius gravissimos dolores, vel immani spiritu sustinere non posset, extractis visceribus exenterant, in frusta secant, atque ahenis et verubus coctum, comedendum militibus suis apponunt „.

Questo terribile episodio di crudeltà è raccontato anche nel cap. 27° del libro II dei *Saggi*: “ George Sechel, chef de ces paysans de Pologne, qui, soubs tiltre de la croysade, firent tant de maux, desfaict en bataille par le vay-

vode de Transeilvanie, et prins, fut trois jours attaché nud sur un chevalet, exposé à toutes les manieres de tourmens que chacum pouvoit apporter contre luy, pendant lequel temps on fit jeusner plusieurs autres prisonniers. En fin, luy vivant et voyant, on abbreuva de son sang Lucat, son cher frere, et pur le salut duquel seul il prioit, tirant sur soy toute l'envie de leurs mesfaits: et fit l'on paistre vingt de ses plus favoris capitaines, dechirans à belles dents sa chair et en engloutissants les morceaux. Le reste du corps et parties du dedans, luy expiré, furent mises bouillir, qu'on fit manger à d'autres de sa suitte „.

E finalmente, nel 12° cap. del III libro dei *Saggi*, egli si domanda: che è avvenuto di quell'antico precetto, secondo il quale i soldati devono temere più i loro capi che i nemici? Essi ora son divenuti licenziosi; e così nota: " Je me suis estonné, en l'histoire de Selim, le plus cruel conquerant qui fut onques, veoir que, lorsqu'il subjugua l'Aegypte, les beaux jardins d'autour de la ville de Damas, tous ouverts et en terre de conqueste, son armée campant sur le lieu mesme, fussent laissés vierges des mains de soldats, parce qu' ils n'avaient pas eu le signe de piller „.

Egli lesse evidentemete anche nel Giovio questo esempio di moderazione, perchè nel cap. XLVI è detto: " Ea erat in castris disciplina severissimis acerrimi imperatoris legibus constituta, ut quum milites nihil sibi ex ea victoria licere intelligerent, in fertilissimo autumno horti sine custodibus tuto relinquerentur „.

Questi i brani che i *Saggi* contengono del Giovio. Ma nel cap. 48° del libro I, sui " Cavalli „ si parla, tra l'altro, della frugalità delle armate turche; questo stesso argomento aveva trattato pure il vescovo di Nocera, nelle *Historiae*, e in un altro scritto di minore mole e importanza: *Ordo ac disciplina turcicae militiae*, che venne per lo più stampato con le vite degli imperatori turchi dello stesso Giovio. Donde lo trasse il M.? Credo anch' io, col Villey, da questo secondo libretto. Infatti, leggiamo nei *Saggi* questo importante periodo: " Pour verifier combien les armées tur-

quesque se conduisent et maintiennent à meilleure raison que les nostres, ils disent qu'outre ce que les soldats ne boivent que de l'eau et ne mangent que riz et de la chair salée, mise en poudre, de quoi chacum porte aisément sur soy provision pour un moys, ils sçavent aussi vivre du sang de leurs chevaux, comme les Tartares et Moscovites, et le salent „.

Paolo Giovio, che vuole, nel suo piccolo scritto, dimostrare che la superiorità delle armate turche si spiega con tre fatti principali, disciplina rigorosa, credenza nella fatalità, che toglie ogni pensiero di conservazione, e frugalità, dice: "tertia causa est quia absque pane et absque vino diu vivere possunt, oriza et aqua contenti. Saepe numero etiam aequo animo carent carnibus. Quod si contingat eos orizam quoque minime habere, salatis carnibus minutatim contritis, ac velut in pulverem redactis utuntur. Nam eiusmodi pulveres in quibusdam sacculis ferunt cumque opus est, immixta calida aqua, dissolutis ebibunt atque inde nutriuntur. Praeterea soliti sunt, praesertim cum nimia fame laboratur, equos phlebotomare atque illorum sanguine vitam propriam alere „.

Questo brano è tratto da una prima traduzione in latino, perchè l'opera, scritta in italiano, fu conosciuta e si divulgò per mezzo di traduzioni [1]. Esso ci mostra quale fu la fonte del M. Ma si può osservare che molti particolari del racconto francese mancano nel testo latino ; è vero: però questi eran fatti che senza dubbio correvano allora per le bocche di tutti, e il filosofo ha potuto aggiungerveli da sè. Può darsi pure che egli abbia attinto non a Paolo Giovio direttamente, ma a qualche imitatore di esso — il Postel forse, nota il Villey — che aveva ampliato il racconto italiano, arricchendolo di particolari. Quindi, direttamente o indirettamente, il M. si è servito di questo autore italiano, a cui, come s'è visto, deve non poche cognizioni.

[1] Un'altra traduzione latina, meno fedele al testo, si trova nel *Chronicorum turcicorum* (Francoforte, 1578).

Oltre a queste due opere, egli conobbe del Giovio anche i *Commentari delle cose dei Turchi con gli fatti e la vita di Scandeberg*, dal quale anche attinse un racconto, riportato nel primo cap. del I libro. Ciò non può affermarsi con tutta esattezza, perchè le parole del Giovio e del M. sono differenti, ed i particolari, che si trovano in questa operetta non sono nei *Saggi*. Forse il M. lo riportò a memoria o lo conosceva di seconda mano. Ed infine lesse gli *Elogii* che ebbero un vivissimo successo, e che per il loro carattere biografico dovevano interessare vivamente lui, filosofo e moralista.

IV. Un altro scrittore nostro, anzi un altro grande storico nostro del Cinquecento, esercitò una notevole influenza sul M., fornendogli non pochi incentivi per esercitare il suo acume e la sua riflessione: dico Francesco Guicciardini, [1] la cui *Storia d' Italia* è il primo lavoro nostro, che, uscendo dagli angusti limiti degli avvenimenti di una sola città, raccolga con molta esattezva, in un quadro unico, le vicende di tutta Italia.

Il Guicciardini, sempre oggettivo, sereno, imparziale, ha questo principale merito, di avere indagato l'origine dei grandi avvenimenti storici, scrutando con acume l'animo umano e tenendo conto d'ogni minimo particolare. Del giudizio, che il nostro filosofo francese diede di lui, ci siamo già occupati. Il M. lesse il Guicciardini molto prima degli altri autori italiani, e, certo, anteriormente al 1580; perchè i brani tolti dalla *Storia d' Italia*, che gli fornirono lo spunto per le sue osservazioni, sono contenuti tutti nel libro I e compariscono fin dall'edizione del 1580.

Apriamo adunque il primo libro dei *Saggi*: al cap. 2° si trova questa constatazione: " La surprise d' un plaisir inesperé nous estonne de mesme „, confortata da parecchi esempii di persone, morte per una grande gioia provata.

---

[1] Cfr. Villey, III, pp. 45-54.

Tra gli altri esempii c'è quello della morte di Leone X: " Nous tenons en nostre siècle que le pape Leon dixiesme, ayant ésté adverty de la prinse de Milan, qu'il avait extremement souhaitée, entra en tel excez de joye que la fièvre l'eu print et en mourut ".

A parte il fatto che la morte di Leone X sia avvenuta non per l'improvvisa notizia, ma per il veleno propinatogli dal cameriere Bernabò Malaspina, la fonte di questo passo del 2° cap. è il quarto cap. del XIV libro della *Storia d'Italia*: " Morì di morte inaspettata il primo giorno di dicembre il Pontefice Leone; il quale, avendo avuta alla villa della Malliana... la nuova dell'acquisto di Milano, e ricevutone incredibile piacere, soprappeso la notte medesima da piccola febbre... morì fra pochissimi dì ".

Nel terzo cap. del l. I dei *Saggi*: " Nos affections s'emportent au delà de nous ", è ricordato questo altro fatto: " Barthelemy d'Alviane general de l'armée des Venitiens, estant mort aux services de leurs guerres en la Bresse, et son corps ayans à estre raporté à Venise par le Veronois, terre ennemie, la pluspart de ceux de l'armée estoient d'advis qu'on demandast saufconduit pour le passage à ceux de Verone; mais Theodore Trivulce y contredit, et choisit plustost de le passer par vive force, au hazard du combat, n'estant convenable — disait il — que celuy qu'en sa vie n'avait jamais eu peur de ses ennemis, estant mort, fist demonstration de les craindre ".

Donde è tratto? Dal libro XII cap. v del Guicciardini; il quale, dopo avere, con parecchi particolari, narrato della morte dell'Alviani, dice: " L'Alviano, ammalato a Ghedi nel Bresciano, minore dei sessantanni, passò nei primi giorni d'Ottobre, con grandissimo dispiacere dei veneziani, all'altra vita, ma con molto maggiore dispiacere dei suoi soldati... volendo condurlo a Venezia non comportò Teodoro Triulzio che per poter passare per Veronese si dimandasse, come molti ricordavano, salvacondotto a Marcantonio Colonna, dicendo non essere conveniente che chi

vivo non avea mai avuto paura degli inimici, morto facesse segno di temerli „.

Come si vede, le ultime parole sono tradotte quasi alla lettera dal M. Poi nel primo cap. del libro XIV della *Storia,* già citato, c'è il seguente episodio: Tommaso di Fois, signore di Lescuns, chiamato dal Guicciardini lo Scudo, aveva pensato di prendere la città di Reggio alla sprovvista, sorprendendo la buona fede e l'inesperienza del governatore di quella città. Questi però, conoscendo l'animo e l'impeto dei francesi, presentì qualche cosa e subito richiamò Guido Rangone, che era nel Modenese; preparò altre truppe ed esortò i cittadini alla difesa della città. Lo Scudo venne e mandò al governatore un legato per chiedergli di parlamentare: quegli accettò e, per luogo di abboccamento, scelsero Rivellino, presso la porta che dà a Parma. Incontratisi, discutevano, quando fu aperta una porta di Reggio per farvi passare un carro. Uno del seguito dello Scudo si spinse, con altri armati, per penetrare in città, ma ne fu respinto, ed essendosi chiusa la porta con gran fracasso, il rumore richiamò molti fuorusciti, i quali, " scaricati gli scoppii contro a quegli che erano vicini allo Scudo, ferirono gravemente Alessandro da Triulzio, della quale ferita morì fra due giorni; .... gli altri fuggirono, nè salvò lo Scudo altra cosa che il rispetto che ebbe chi voleva tirare a lui, di non percuotere il governatore „. Lo Scudo si spaventò e si lamentò della fede mancata, ma il Governatore lo esortò ad entrare con lui in città, senza timore, cosa che produsse tale scompiglio tra i Francesi, che fuggirono tutti, credendo che il loro Duce fosse stato fatto prigioniero. Dopo un lungo colloquio, lo Scudo uscì da Reggio sano e salvo.

Quest' episodio fu narrato anche nei *Mêmoires* dei Du Bellay, con una certa confusione di personaggi; il M. però, riferì nel 5° cap.: " Si le chef d'une place assiegée doit sortir pour parlementer „, in questi termini: " En la ville de Regge le comte Guy de Rangon (s' il en faut croire monsieur du Bellay, car Guicciardin dit que ce fut luy mesmes) lorsque le seigneur de l'Escut s'en approcha pour parlemen-

ter... il abandonna de si peu son fort qu'un trouble s'estant esmeu pendant ce parlement, non seulement monsieur de l'Escut et sa troupe, qui estoit approché avec luy, se trouva le plus faible, de façon que Alexandre Trivulce y fut tué ; mais luy mesme fut contrainct, pour le plus seur, de suivre le comte et se jetter sur sa foi, à l' abri des coups dansa la ville „.

Qui il M. non traduce, come spesso ha fatto, il testo italiano, ma vi attinge solamente la notizia, la quale prova la verità della sua opinione che allora il comandante di una piazza assediata può uscire per parlamentare col nemico, quando la sicurezza e il vantaggio sono da parte sua.

E qui capita pure di osservare come il M. faceva le sue letture ; ponderava, confrontava tra loro i diversi brani di quegli autori che un medesimo fatto avevano narrato e notava poi le differenze : lo dimostra la parentesi (" s' il en faut croire Monsieur du Bellay, car Guicciardin dit que ce fut luy mesme „).

Nel sesto cap., "L'heure des parlements dangereuse„, vi sono altri due episodii di storia italiana, tradotti quasi alla lettera dalla *Storia* del Guicciardini. Il primo : — " Monsieur d' Aubigny assiegeant Capoue, et aprés y avoir fait une furieuse batterie, le seigneur Fabrice Colonne, capitaine de la ville, ayant commencé à parlementer de dessus d'un bastion, et ses gens faisants plus molle garde, les nostres s'en emparerent et mirent tout en pieces „, — è preso dal cap. 2.° del libro V, dove si dice : "... avendo... cominciato a parlare da un bastione sopra le condizioni dello arrendersi Fabritio Colonna col Conte di Gaiazzo, la mala guardia di quelli di dentro... dette occasione agli inimici di entrarvi ; i quali... la saccheggiarono tutta „. Il secondo episodio : — "... le marquis de Pescquaire assiegeant Genes, où le duc Octavian Fregose commandait sous nostre protection, et l'accord entre eux ayant été poussé si avant qu'on le temoit pour fait; sur le point de la conclusion, les Espagnols, s' estant coullés dedans, en userent comme en une victoire pla-

niere „ ha la sua fonte nel seguente brano del XIV libro della *Storia d' Italia*: " Il Marchese di Pescara si ritornò con maggiore efficacia a ragionamenti pel convenire, et già rimasi in concordia, non appariva più alcuna difficoltà quando i fanti spagnoli, sendo negligenti dentro alla guardia,... l'occuparono „...

Ancora un sesto fatto, narrato dal Guicciardini, è preso in prestito dal M.

Nel 2.º cap. del libro XIII egli dice: " Lorenzo. . vedde dar fuoco a un archibuso, il colpo del quale per schivare, gittandosi in terra bocconi, innanzi che arrivasse a terra, il colpo, che altrimenti gli harrebbe dato nel corpo, gli percosse nella sommità del capo, toccando l'osso, e riuscendo lungo la cotenna verso la nuca „.

E il M. nel cap. 12.º " De la constance „: " Laurens de Medicis, duc d'Urbin, père de la rayne mere du roy [1] assiegeant Mondolphe, place d'Italie, aux terres qu'on nomme du Vicariat, voyant mettre le feu à un piece qui le regardoit, bien lui servit de faire la cane, car autrement le coup, qui ne luy rasa que le dessus de la teste, luy donnoit sans doute dans l'estomac „.

Nel 1532 il papa Clemente VII e l' imperatore Carlo V s'incontrarono a Bologna; il Guicciardini narra questo convegno e accenna a un uso del tempo: " Nel qual tempo essendo giunto il pontefice a Bologna, Cesare [Carlo V], secondo l' uso dei principi grandi, vi venne dopo lui: perchè è costume che quando due principi hanno a convenirsi quello di più degnità si presenta prima al luogo deputato, giudicandosi segno di riverenza che quello che è inferiore vada a trovarlo „ (XIX, cap. 6º).

Il M., che aveva letto questo avvenimento e appreso questo costume, ricordandosi di altri incontri di insigni per-

---

[1] Padre di Caterina dei Medici, che era madre di Enrico III, allora regnante.

sonaggi, scrive un capitolo sulla cerimonia: “ Des entrevues des roys „, e così riferisce il brano dello storico nostro: “... à l'entrée aussi du pape et de l'empereur à Bouloigne, l'empereur donna moyen au pape d'y estre le premier, et y survint aprés luy. C' est — disent - ils — une cerimonie ordinaire aux abouchemens de tels princes, que le plus grand soit avant les autres au lieu assigné, voyre avant celuy chez qui se faict l'assemblée; et le prennent de ce biais, que c'est affin que cette apparance tesmoigne que c'est le plus grand que les moindres vont trouver et le recherchent, non pas luy eux „ (cap. 13°).

Qui notiamo, a proposito di quel “ disent - ils „, che il M., spesso, citando frasi, brani e costumi italiani, invece di ripetere sempre “ les Italiens „, ama dire: “ disent - ils „.

Un ultimo fatto che il M. attinse al Guicciardini, è quello della morte di papa Alessandro VI e dell'avvelenamento del Duca di Valentinois, suo figlio. Narra la *Storia* (VI, 1) che Alessandro VI, recatosi a cenare in una vigna presso il Vaticano, per “ ricrearsi dal caldo „ chiese da bere a un servitore: poco dopo, colto da terribile malore, fu trasportato morto in Vaticano, e dietro a lui suo figlio Valentino, in grave stato; ma data la sua giovine età, questi la scampò, rimanendo però “ oppresso da lunga e grave infermità „. Subito si pensò ad un avvelenamento, e andava in giro con insistenza questo racconto: “ che avendo il Valentino... deliberato di avvelenare Adriano, Cardinale di Corneto, nella villa del quale dovevano cenare [suo padre e lui],... mandò innanzi certi fiaschi di vino, infetti di veleno, e avendoli fatti consegnare a un ministro non consapevole della cosa, con commessione che non gli desse ad alcuno, sopravvenne per sorte il Pontefice, innanzi all' ora della cena, e, vinto dalla sete e dai caldi smisurati, che erano, dimandò gli fosse dato da bere; ma perchè non erano arrivate ancora di palazzo le provvisioni della cena, gli fu da quel ministro, che credeva riservarsi come vino più prezioso, dato da bere quel vino che aveva mandato innanzi il Valentino;

il quale, mentre il padre bevea, sopraggiungendo, si messe similmente a bere del medesimo vino „ [1].

Nel cap. 33° dello stesso lib. I, l'autore, riferendosi al mezzo, cui ricorrevano i Borgia, di avvelenare tutti i loro nemici, e tutti i ricchi, per impadronirsi dei loro beni, e, dopo aver accennato alla loro fine miseranda, osserva : " y a il action de justice plus expresse que celle icy „? E traduce, quasi alla lettera, il brano del Guicciardini, sopra riportato :

" Le duc de Valentinois ayant resolu d'empoisonner Adrian, cardinal de Cornete, chez qui le pape Alexandre sixiesme son pere et lui alloyent souper au Vatican, envoia devant quelque bouteille de vin empoisonné, et commanda au sommelier qu' il la gardast bien soigneusement. Le pape y estant arrivé avant le fils et ayant demandé à boyre, ce sommelier, qui pensait ce vin ne luy avoir esté recommandé que pour sa bonté, en servit au pape ; et le duc mesme, y arrivant sur le poin de la collation, et se fiant qu'on n'auroit pas touché à sa bouteille, en prit à son tour : en maniere que le pere en mourut soudain ; et le fils, aprés avoir esté longuement tourmenté de maladie, fut reservé à un'autre pire fortune „.

A ciò, che il M. ha finora tolto in prestito dalla *Storia d' Italia* si può aggiungere quello che egli scrisse di Ludovico Sforza, nel cap. 19° anche del primo libro : " Du temps de nos peres, ce Ludovice Sforza [2], dixiesme duc de Milan, soubs qui avoit si long temps branslé toute l'Italie, on l'a vu mourir prisionnier à Loches, mais apres y avoir vescu dix ans, qui est le pis de son marché „.

Raccontando la fine di questo principe, il Guicciardini

---

[1] Altri, come il Giovio, il quale narra a sua volta questo episodio, credono che il servo lo avesse fatto a posta, consapevole che il vino fosse avvelenato.

[2] Prigioniero di Luigi XII, fu rinchiuso, l'anno 1500, in una gabbia di ferro, e morì a Loches.

insiste sulla morale che tutti gli uomini possono trarre e che il M. indica qui.

Il duca, prigioniero, fu condotto a Lione, presso il re di Francia; una folla enorme si pigiava per assistere al suo passaggio, meravigliata della incostanza della fortuna di lui. " Fu Ludovico Sforza — scrive il Guicciardini — condotto a Lione, dove allora era il re, ed introdotto in quella città in sul mezzodì, concorrendo infinita moltitudine a vedere un principe, poco innanzi di tanta grandezza e maestà, e per la sua felicità invidiato da molti, ora caduto in tanta miseria ".

Poi parla dell' imprigionamento di Loches, a cui allude il M.: " Dopo due dì fu menato nella torre di Locces nella quale stette circa dieci anni, ed insino della vita prigione, rinchiudendosi in un'angusto carcere i pensieri e l'ambizione di colui che prima appena capivano i termini di tutta Italia ".

La fine di Ludovico Sforza era molto conosciuta al tempo del M., non si può affermare, quindi, con tutta sicurezza, che l'abbia attinta alla *Storia d'Italia*. Tuttavia, la identità delle riflessioni, che accompagnano il racconto del Guicciardini, con le parole dei *Saggi* rende verosimile l' ipotesi che il Guicciardini abbia offerto al M. la fonte anche di questo altro fatto,

Il Villey afferma di aver confrontato tutti i passi sopra riportati con la traduzione, che del Guicciardini fece in Francia un tal Chomodey, nel secolo XVI°, e di aver constatato che il M. non deve nulla a questo traduttore: egli lesse, dunque, l' opera di F. Guicciardini nel testo italiano: lo proverebbe, del resto, anche il fatto che molte frasi italiane sono diversamente tradotte da lui e dallo Chomodey: per esempio, nel racconto dell' accidente, toccato a Lorenzo de' Medici, presso Mondolfi, il Guicciardini dice che se non si fosse curvato, avrebbe ricevuto l' archibugio " nel corpo ". Ora mentre il Chomodey traduce " dans le dos ", a sua volta il M., scrive " dans l' estomac ".

Osserva ancora il Villey che, nella edizione dei *Saggi* del 1580, l' autore aveva scritto: " Je ne scay parler que

la langue francaise encores est elle alterée „: dopo il suo viaggio in Italia, corregge: “ Mon langage françois est altéré „. Non afferma più, cioè, che conosce solo il francese, e viene ad ammettere che un' altra lingua gli è familiare, l'italiana, e che in Italia ha imparato ad esprimersi in italiano: il viaggio gli fece acquistare la pratica della nostra lingua, e ad esso deve l'abitudine di parlare e scrivere in italiano. Ma prima del suo viaggio egli già lo leggeva e si serviva di libri nostri: lo prova la conoscenza ch' egli ebbe del Guicciardini, prima del 1580.

V. Nella Biblioteca nazionale di Bordeaux si conserva una copia di un' opera di Francesco Sansovino, quello stesso che aveva continuato la *Storia* di L. Aretino; l'opera, munita della firma del M., era appartenuta a lui e, naturalmente, egli l'aveva letta. Il titolo è il seguente: *Del governo et amministratione di diversi regni et republiche, così antiche come moderne*, di F. S., libri XXI, etc., Venezia, 1578 „ [1].

“ Ciascuno dei ventuno libri, che compongono il trattato del Sansovino — traduco dal Villey — è consacrato a un paese: tre o quattro trattano degli antichi stati, Roma, Atene, Sparta; l'ultimo ci presenta il regime della repubblica d'Utopia; tutti gli altri trattano di stati moderni. Alcuni di questi libri contengono studii abbastanza ampii e comprensivi, come quelli consacrati all' antica Roma, alla Turchia, alla Francia, a Venezia; tuttavia le indicazioni sono superficiali. Le descrizioni delle istituzioni, le questioni politiche occupano il primo posto: si trovano anche molti particolari di costumi, che dovettero senza dubbio interessare il M. vivamente, sopratutto per la Turchia e il regno di Fez, che l'autore dichiara di aver visitato. I banchetti, i matrimonii, le feste, il lutto, il gioco, le scuole, gli indovini, gli esorcismi; tutto ciò attira la sua curiosità.

---

[1] Cfr. Villey, I, 210-11.

A un certo punto, a proposito della repubblica di Sparta, il Sansovino riferisce quest'ordine di Licurgo: " Egli ordinò che il marito e quando egli andava e quando egli partiva dalla moglie, dovesse farlo in maniera che da altri non fosse veduto, et in questo modo è necessario che si pervenga con più suavità e con maggior desiderio ai piaceri del matrimonio " (V, 119).

Questo passo è ricordato dal M. nel cap. " Que nostre desir s'accroit par la malaisance" (II, 15°), là dove dice: "Pour tenir l'amour en haleine, Licurgue ordonna que les mariez de Lacedemone ne se pourroient prattiquer qu'à la desrobèe et que ce seroit pareille honte de les rencontrer couchés qu'avecque d'autres ".

Però il Villey dubita di questa fonte: egli dice che questo passo figura nei *Saggi* fin dall'ediz. del 1580, ed è molto verosimile che il M. acquistasse il libro del Sansovino durante il suo viaggio in Italia o, forse, anche più tardi; l'ordine di Licurgo si trova anche in Plutarco, quindi il M. l'ha tratto dallo scrittore greco e non dal testo italiano.

" Post hoc, ergo propter hoc ", ha pensato il Villey, e ha tratto quella conclusione; ma perchè il M. dovè acquistare l'opera italiana, durante il suo viaggio in Italia o anche dopo? Se egli stesso ammette che il libro abbia potuto vivamente interessare lo scrittore francese, per tutto quello che conteneva, perchè vuole poi credere che il passo riferito l' abbia preso da Plutarco?

Ultimo storico italiano, che il M. conobbe, fu Gaspare Balbi [1], ultimo anche nel senso che l'opera di costui, pubblicata il 1590, dovette esser letta dal M. poco prima della sua morte. Gaspare Balbi — dice il Villey — era un mercante veneziano, che, per ragioni di commercio, fece un lungo viaggio (dal 1579 al 1588) in diversi paesi orientali, spingendosi fino al regno di Pegù. Tornato in patria, credette

[1] Cfr. VILLEY, III, 107, 109 e I, 76.

di fare opera utile, dando, a quelli che avrebbero imitato il suo esempio, indicazioni pratiche sulle regioni, che aveva attraversate, e pubblicò la relazione del *Viaggio dell'Indie Orientali di G. B.*

Questa relazione non è che un giornale alquanto arido, nella cui prefazione sono accumulate citazioni di Aristotile e Quintiliano, sull'utilità e la dignità del sapere: ciò che si trova sopratutto in questo *Viaggio* sono informazioni che interessano un buon mercante, e cioè quanti giorni occorrono per recarsi da una città all'altra, quali sono i prezzi di alcune merci, i pesi e le misure adottati da ciascun popolo. A tutto ciò spesso si accompagnano profonde osservazioni e buone riflessioni, e, poichè i costumi sono rilevati con sobrietà, il Balbi dà pieno affidamento della sua veridicità. Tutto ciò, si comprende facilmente, interessò il filosofo francese, che cita il Balbi e allude parecchie volte all'opera sua. Nel cap. 36º del libro primo dice: " Un venitien, qui s'y est tenu long temps et qui ne fait que d'en venir, escrit qu'au royaume de Pegu, les autres parties du corps vestues, les hommes et les femmes vont tousjours les pieds nuds, mesmes à cheval ". L'allusione a G. Balbi è evidente: questi, infatti aveva scritto: " gli huomini del Pegù vanno discalzi, e le donne nel camminar mostrano le gambe ".

Altrove (II, 12) il M. scrive: " Et un homme d'aujourd'huy dit avoir veu en une nation orientale ce soing de les agrandir [les oreilles] en tel crédit et de les charger de poisants joyaux qu'a touts coups il possoit son bras vestu au travers d'un trou d'oreilles ".

E il Balbi: " Le donne poi hanno per bellezza avere le orecchie forate in una strana maniera, perchè a punto nell'estremità, dove usano di forarle anchora le nostre, fanno loro fin quando sono piccole e tenere, un'apertura molto grande, alla quale appendono un piombo perchè col peso suo renda il foro tuttavia maggiore, onde quella carne tenera, facile ad arrendersi, viene col tempo ad allargarsi sì tanto che dentro a quel foro potrebbe entrare un braccio; et quella estremità dell'orecchia trece [sic] altre volte tanto,

che scende sino nelle spalle, il che si mette in conto di maggior bellezza prevalendo questa sì strana usanza nemmeno negli uomini che nelle donne „.

Un terzo tratto di costumi del Pegù, descritto dal Balbi, è il seguente: “ Acciò l'huomo sia più inclinato alla donna, detta regina ordinò parimente che le donne andassero nude nei bracci et petti con una coscia coperta da una falda come un fazzuolo, ma staccata di maniera che mentre ella camina si sventola, et lascia vedere tutta la coscia, et così si osserva fino al presente „.

Il quinto cap. del l. III riferisce esattamente ciò che scrisse il mercante veneziano: in questi tempi “...les femmes de ce grand royaume du Pegu qui au dessous de la ceinture n'ont à se couvrir qu'un drap fendu par le devant et si estroit que quelque cerimonieuse decence qu'elles y cherchent, à chasque pas on les void toutes, que c'est une invention trouvée aux fins d'attirer les hommes à elles et les retirer des masles à quoy cette nation est du tout abandonée „.

E su ciò il M. osserva per conto suo: si può dire “qu'elles y perdent plus qu'elles n'avancent et qu'une faim entiere est plus aspre que celle qu'on a rassasiée au moins par les yeux „.

IV.

Altri ricordi storici.

I. Con Gaspare Balbi si chiude il catalogo degli storici italiani, dai quali ha attinto il M. aneddoti, episodii, descrizioni di costumi, esercitando intorno ad essi la sua riflessione, e servendosene di conferma ad opinioni e a sentenze morali che andava esponendo. Talvolta, lo abbiamo provato, traduce alla lettera gli autori italiani, e allora cita egli stesso la fonte, come per il Guicciardini, il cui nome troviamo ricordato due volte; tal'altra, riferisce gli episodii

con parole proprie, narrandoli così come gli erano rimasti in mente.

Ma se sono terminati i brani presi palesemente dagli autori italiani, innanzi citati, non sono per anco terminati nei *Saggi* altri ricordi di storia e di personaggi italiani; ricordi, che o ricavò da autori francesi o trascrisse a memoria: di quest'ultimi è naturale che non si può con tutta sicurezza affermare quale sia stata la fonte.

Così nel I° l. de *Saggi*, all' 11° cap., egli narra, ricavandolo dal Du Bellay, [1] il caso di Francesco di Saluzzo, il quale, luogotenente di Francesco I negli eserciti d'Italia, molto amato dal re,— al quale doveva la riconquista del Marchesato, confiscatogli dal fratello — si lasciò spaventare dai pronostici, che si facevano in favore di Carlo V, e, pur essendo molto attaccato alla Francia, mutò bandiera e passò al nemico. Con tutto ciò -- conchiude il M. — noi non perdemmo che la sola Fossano.

Nel 34° cap. del medesimo l. il M. narra, avendolo attinto al Bouchet, [2] che il Re Roberto, mentre era all'assedio di una città, se ne allontanò per andare ad assistere alla festa di S. Agnano, ad Orléans. Stando in chiesa, a un certo punto della messa, le mura della città assediata andarono in rovina da loro. Al contrario di quanto avvenne nelle nostre guerre di Milano, egli osserva: " car le capitaine Rense assiegeant pour nous la ville d'Eronne, et ayant fait mettre la mine soubs un grand pan de mur, et le mur en estant brusquement enlevé hors de terre, recheut toutes-fois tout empanné, si droit dans son fondement, que les assiegez n' en vaulsirent pas moins ".

Nel l. II poi, al 1° cap., si legge: " Le pape Boniface huictiesme entra — dit on — en sa charge comme un renard, s'y porta comme un lion, et mourut comme un chien ".

---

[1] Cfr. Villey, I, 119 sgg. (*Memoires* di Martin Du Bellay).

[2] Villey, III, 50 (*Annales d'Aquitaine*).

Invece del "dit-on„ avrebbe potuto scrivere "dit Bouchet„, perchè proprio il Bouchet, nella sua storia, riporta il motto, che corse intorno a Bonifacio VIII: "Intravit ut vulpes, regnavit ut leo, mortuus est ut canis„. E solo il Bouchet, d'altra parte, ha potuto apprenderglielo, visto che fra tutti gli autori storici, che egli conobbe, il solo Bouchet lo ricorda.

Nel 3.° cap. dello stesso l. il M. ricorda il caso di un siciliano a Gozo, piccola isola presso Malta: esso è preso da Guglielmo Paradin, che compose una *Continuation de l'histoire de nostre temps*, che va dal 1550 al 1566 [1]. Ecco i brani del M. e del Paradin: " L'isle de Goze, forcée par les turcs il y a quelques années, un sicilien, qui avoit deux belles filles prestes à marier, les toua de sa main et leur mere aprés, qui accourut à leur mort. Cela faict, sortant en rue avec une arbaleste et une arquebouze, de deux coups il en toua les deux premiers Turcs qui s'approcherent de sa porte, et puis, mettant l'espëe au poing, s'alla mesler furieusement, où il fut soudaine envelopé et mis en pieces, se sauvant ainsi du servage, après en avoir delivré les siens.

E il Paradin: "Il advint qu'un sicilien... qui avoit deux belles et honnestes filles prestes à marier, se voyant en ceste calamité pour ne voir ses filles tomber entre les mains de ces chiens.... s'en alla en sa maison: où les ayant appellées les tua toutes deux de sa main propre autant en fit à la mère, accourante à la mort de ses filles. Ce fait chargea une harquebuge, et barda une habalestre et s'en vint au devant des ennemis qui ja estoient pres de son hostel, dont il en tua deux, puis mettant la main à l'espée combatit vaillamment jusq'à ce que fut enfermé et envëloppé de toute part d'ennemis, lesquels le mirent en pieces...„.

Il racconto del Paradin è più compiuto, più ricco di particolari, ma il M. non doveva servirsi che del solo fatto e non delle circostanze, che lo accompagnarono.

---

[1] Cfr. Villey, III, 139.

Nel 4.° cap. pare che sia anche il Du Bellay a ricordargli, a proposito di non rimandare la lettura di lettere o dispacci, che, “ Monsieur de Boutieres cuida perdre Turin, pour, estant en bonne compaignie à souper, avoir remis à lire un advertissement qu'on luy donnoit des trahisons qui se dressoient contre cette ville, où il commandoit „.

Però è da osservare che il Du Bellay non dice che il Boutieres rimandò la lettura perchè era in buona compagnia a cenare, ma che lo fece per dimenticanza; perciò è anche probabile che il M. abbia riferito in tal modo, perchè lo aveva sentito raccontare da suo padre, che era stato in Italia.

Ancora: nel 29.° cap. egli trascrive dal Commines [1] un esempio di fede ardente dato da due religiosi di Firenze, i quali, avversarii accaniti in una disputa controversa, per vedere da qual parte stesse la ragione, ricorsero a un giudizio di Dio e “ s'accordarent d'entrer tous deux dans le feu, en presence de tout le peuple et en la place publique „. Il giudizio non ebbe poi più luogo perchè fu interrotto da un caso improvviso.

In questo medesimo cap. 29° l'autore, parlando degli Assassini, popolo dipendente dalla Fenicia, e del loro fanatismo religioso, ricorda che il nostro Corrado, marchese di Monferrato, fu da essi assassinato (“ ce mot — osserva il M. — est emprunté de leur nom „), insieme col conte Raimondo di Tripoli “ au milieu de sa ville pendant nos entreprisnes de la guerre saincte„. Ciò avvenne il 24 aprile 1192, e il M. ne ha attinto la notizia al Du Haillant [2].

Nel terzo libro, altri due brani, accennanti a storia italiana, sono attinti, quello del cap. 3.° ad Oliviero della Marca, e quello del cap. 5.° al Lavardin. Nel primo l'autore, parlando dell'austerità dei costumi, accenna a “ Jacques, roy

---

[1] *Les Mémoires de* Ph. de Commines. Cfr. Villey, II, 105.
[2] *Histoire de France:* cfr. Villey, II, 122.

de Naples et de Sicilie, qui, beau, jeune et sain se faisoit porter par pays en civiere, couché sur un meschant oriller de plume, vestu d'une robe de drap gris et un bonnet de mesme, suyvy ce pendant d'une grand pompe royalle, lictieres, chevaux à main de toutes sortes, gentils hommes et officiers, representoit une austérité tendre encore et chancellante... „

Ed ecco il passo delle *Memorie* di Oliviero della Marca [1], che il M. aveva in mente: "... le Roy se faisoit porter par hommes, en une civiere, en quoy l'on porte les fiens et les ordures... il estoit demy-couché, demy-levé, et appuyé à l'encontre d'un pauvre mechant derompu oreiller de plume. Il avoit vestu... une longue robe d'un gris d'un trespetit pris... en son chef avoit un gros blanc bonnet... et de sa personne il estoit moult beau et moult bien formé de tous membres, etc. „ La descrizione di Oliviero continua minuta, viva; ma a noi interessano solo le parole riportate.

Nel cap. 5° il M. accenna poi alla Regina Giovanna I.ª di Napoli e all'assassinio del suo primo marito, Andrea, ordito da lei stessa, delusa nell'aspettiva di frequenti e snervanti abbracciamenti: " Jeanne, royne de Naples feit estrangler Andreosse, son premier mary, aux grilles de sa fenestre avec un laz d'or et de soye, tissu de sa main propre, sur ce qu'aux courvées matrimoniales elle ne luy trouvoit ny les parties ny les efforts assez respondants à l'esperance qu'elle en avoit conceuë à veoir sa taille, sa beauté, sa jeunesse et disposition, par où elle avoit esté prinse et abusée „.

Fu il Lavardin [2], certamente, che gli ha ricordato il truce delitto, perchè vi troviamo quasi le medesime espressioni: "Ceste jeune Princesse... espousa Andrè, avec le quel un jour se trouvant à Averse elle l'envoya, de nuict, prier de venir à elle souz couleur de choses d'importance; lequel s'acheminant, et, jà à l'endroit d'une grille de fer fut em-

---

[1] Cfr. Villey, III, 223.

[2] *Histoire de Georges Castriot*: cfr. Villey, III, 131.

poigné et pendu à la dite grille avec un laz d'or et de soje tissu de la main de la Royne. Le sujet de cet assassinat fut que ce prince, quoyque jeune et dispos, ne bastoit aux corvées matrimoniales selon l'appetit affrené d'elle : poulsée aussy de la conspiration de ceux de son sang aspirans à la souveraineté „.

Ecco dunque che il Lavardin adduce un' altra ragione della compartecipazione di Giovanna all' assassinio del marito; vi era stata spinta anche dai suoi, che aspiravano al potere. Al M. è piaciuto credere che essa lo avesse fatto strangolare sol perchè non la soddisfaceva nelle sue brame.

II. E non terminano ancora i ricordi di storia italiana; il M. di essa aveva una cognizione più estesa di quanto possa apparire, anche perchè, in parte, era pure storia francese la nostra; agli avvenimenti e agli episodii accennati dal M., per lo più, prendon parte personaggi francesi; i fatti d' arme, cui egli accenna, avvennero nelle guerre combattute in Italia, alle quali la Francia non era rimasta sempre estranea.

Questi accenni di cui noi non possiamo indicare la fonte, perchè fatti a memoria, meglio dei brani innanzi riportati, ci mostrano la soda cultura storica di lui, al quale fiorivano sotto la penna reminiscenze di fatti letti o sentiti raccontare.

Così, infatti, troviamo ricordato nel l. I l'uso, che avevano i fiorentini, di avvertire i nemici che li avrebbero attaccati, un mese prima, col continuo suono della Martinella (I, 5); l' uccisione, da parte di Francesco I, di Francesco Taverna, ambasciatore dello Sforza, e la lite sorta fra Milano e la Francia (cap. 9); l' incontro a Marsiglia di Clemente VII e Francesco I (cap. 10); l' austerità di vita del card. Borromeo, “ qui mourut dernierement à Milan „ nella più grande miseria, non ostante le sue ricchezze e la sua nobiltà (cap. 14); un caso, toccato a Roma, nel sobborgo S. Pietro, al Signor di Bourbon; la sorte toccata a “ Ludovic, fis de Guy Gon-

sague, marquis de Mantoue (cap. 20). Ricorda poi " qui a pris Casal ou defendu Siene ", alludendo a Pietro, figlio di Filippo Strozzi, il quale difese Siena, assediata da Cosimo de' Medici (cap. 42). E infine, ultimo ricordo del primo libro, la facilità con la quale Carlo VIII potè scorrere pel Napoletano e per buona parte della Toscana: " Quand nostre roy Charles huictième, quasi sans tirer l'espée du fourreau, se veid maistre du royaume de Naples et d'une bonne partie de la Toscane, les seigneurs de sa suitte attribuerent cette inesperée facilité de conqueste à ce que les princes et la noblesse d'Italie s'amusoint plus à se rendre ingenieux et sçavans que vigoureux et guerriers " (cap. 26).

Nel secondo e nel terzo libro diminuiscono di molto le citazioni storiche italiane, sì che ne troviamo cinque nell' uno e appena tre nell' altro. Tra esse, notiamo quella che riguarda Ladislao, re di Napoli, il quale lasciò libera Firenze, a patto che gli dessero una fanciulla bellissima, di cui aveva sentito parlare; il Governo della città si adattò alla richiesta, ma il padre della fanciulla, medico, le diede un fazzoletto del quale " elle eust à se servir en leurs premiers approches ". Esso era imbevuto di terribile veleno, sì che " venant à se frotter à ses chaires esmeues et pores ouverts" producesse subito la morte: ed infatti, compiuto l' abbracciamento, " ils exspirerent entre les bras l' un de l' autre ".

Maometto II, rivolgendosi a papa Pio II, scriveva, ed il M. ne riferisce le parole: " Io mi meraviglio come gli italiani si schierino contro di me quando essi e noi abbiamo l' origine comune dai Trojani, ed io ho, come essi, interesse di vendicare il sangue di Ettore sui Greci, che essi favoriscono e soccorrono contro di me! " (Ingegnosa la trovata!)

Nel 9 cap. del l. III, sciòglie un inno a Roma, che merita di essere riportato: " ...... cette mesme Romme que nous voyons, merite qu' on l' ayme, confédérée de si long temps et par tant de tiltres à nostre couronne, seule ville commune et universelle: le magistrat souverain qui y commande est reconneu pareillement ailleurs: s'est la ville me-

tropolitaine de toutes les nations chrestiennes; l' Espaignol et le François, chacun y est chez soy; pour estre des princes de cet Estat, il ne faut qu' estre de Chrestienté où qu' elle soit „... E continua per un altro buon tratto, non risparmiando lodi alla città eterna, che il cielo ha " embrassé avec telle influence de faveur et telle constance „.

Infine, nel 13° cap. dello stesso l., con la frase: " En voylà qui pour tous juges employent en leurs causes le premier passant qui voyage le long de leurs montaignes „.., allude certamente alla piccola repubblica di S. Marino, allora facente parte degli stati pontificii, che affidava sempre ad un forestiero l' amministrazione della giustizia, uso quasi generale delle repubbliche del Medio Evo.

III. Altre citazioni storiche troviamo nel *Giornale del viaggio*. Ricorda, per es., la morte del maresciallo Filippo Strozzi a Thionville, avvenuta il 20 giugno 1558; la divisione di Bologna in due partiti, francesi e spagnuoli, che del resto non è confermata da nessun altro documento [1]; ed altre poche di minore importanza.

E, per finire anche questa parte, dirò che altre opere di storia, di autori spagnuoli specialmente, egli lesse e studiò nelle traduzioni italiane. Troviamo, per esempio, tra i suoi libri storici, un Gerolamo de Franchi Conestaggio, pseudonimo che nasconde un Giovanni de Silva, il quale compose *Dell' unione del Portogallo alla Castiglia*. L' opera, scritta in portoghese, fu tradotta in latino, spagnuolo, inglese e francese; quella, che possedeva il M., era in italiano, e propriamente la prima edizione pubblicata a Genova nel 1585 [2].

---

[1] Il TESTONI, però, nel suo *Cardinal Lambertini* dice che Bologna, ai tempi del Lambertini, era divisa in due partiti, Francesi e Tedeschi. È probabile quindi che la divisione rimontasse ai tempi del M.

[2] Cfr. VILLEY, I e III, *passim*, per questa e tutte le altre opere appresso elencate.

Lesse pure una traduzione italiana, fatta da tal Lusignano, di una *Storia di Cipro*, ed, infine, un' altra traduzione italiana, fatta da Agostino di Crevalix, della *Storia del Messico* del Gomara, della quale si servì non poche volte nel corso dei *Saggi*. Noteremo, infine, che altre opere di autori italiani egli lesse, perchè le copie, conservate nelle biblioteche di Francia, hanno la sua firma: ma nei *Saggi* non si trova niente, che ci mostri di avere egli attinto anche ad esse.

Ricordiamo, così, Lucio Mauro, *Antichità della città di Roma*, acquistata in Italia per servirsene durante la visita a Roma; " Petri Justiniani, *Rerum Venetarum ab urbe condita historia* „; " Egnatius: *De exemplis illustrium virorum Venetae civitatis.*„ E ancora: "Bacci: *Del Tevere libri* III „, di cui, forse, si servì nel suo viaggio in Italia, quando ricercava le migliori acque e i migliori bagni; " Girolamo Aretino Borro: *Del flusso et reflusso de mare*, etc.„ che il M., ebbe offerto il 14 luglio 1581 a Pisa, dall' autore stesso, quello che egli, nei *Saggi*, chiama l' " aristotelico „.

V.

Il M. e gli usi e costumi delle città italiane.

I. Per la grande dimestichezza, che il M. ebbe coi libri italiani, e per il profondo studio, che di essi fece, fu in grado non solo di poter formare e sviluppare le sue idee, ma quanto di aver notizia di un gran numero di usi e di costumi nostri, che egli riferisce spesso nei *Saggi*, o notandoli semplicemente, perchè lo avevano colpito, o paragonandoli con quelli di altri luoghi, specialmente coi francesi, esprimendo, poi, il suo giudizio su di essi.

Ma, più che dai libri, egli ebbe agio di apprenderli da vicino, venendo in Italia, di osservarli, di studiarli; e ad essi, qualche volta, dovette anche, e di buon grado, adattarsi. Appunto perchè i più sono frutto di esperienza, io trascri-

verò qui quelli che mi son sembrati più importanti, tra i numerosi, che si riscontrano nell' opera sua maggiore e specialmente nel *Giornale.*

Per es., nel primo libro dei *Saggi*, egli ricorda che gl' Italiani, negli assedii, si servivano della " falarica „, specie di giavellotto a tre punte, che aveva la potenza, se lanciato con forza, di passare a parte a parte un uomo anche armato. Più innanzi, nota che i Veneziani, per salutarsi, si baciavano; riferisce le abitudini d' un cuoco valentissimo, il quale sapeva abilmente stuzzicare l' appetito del suo padrone con salse molto piccanti e buone insalate; e infine, rammenta una caratteristica dell' aria di Venezia, che dà sempre un acuto senso di alghe: " Ces belles villes Venise et Paris alterent la faveur que je leur porte, par l' aigre senteur, l' une de son marets, l' autre de sa boue „.

Nel l. II i ricordi sono in maggior numero.

Egli dice che, " come per gli Italiani „, così per lui " Distinguo est le plus universel membre de ma logique„. Nel 5° cap. si ricorda con dolore di un buono e caro " gentil homme italien, que je nourrissais soigneusement „, ucciso nella sua "trés belle enfance, pleine de grande esperance „. Nell' 11°, poi, riferisce ciò che un signore italiano gli diceva della nostra nazione; che l'acume degli Italiani e la loro vivacità e rapidità di intuizione erano tali che in guerra, prevedendo, molto per tempo, i danni e gli accidenti, che poi veramente accadevano, si mettevano in salvo con la fuga: ciò che non avviene nè pei Francesi, nè per gli Svizzeri, nè pei Tedeschi nè per gli Spagnuoli. Ma il M. sorride a questa affermazione e commenta: " ce n'estoit à l'adventure que pour rire..„.

Altrove, osserva che quelli della Marca di Ancona, dov' è il santuario di Loreto, fanno più volentieri i loro voti a S. Giacomo di Galizia, e quelli di Galizia con più piacere alla Madonna di Loreto. Poi continua: " on fait à Liege grande feste des Bains de Luques, et en la Toscane à ceux d' Aspa [Spa]; il ne se voit guiere des Romains

en l'escole de l'escrine à Romme, qui est plein de François „. Tanto dice per dimostrare la grande verità, che " la difficulté donne pris aux choses „.

Venendo in Italia, aveva più volte ammirato le donne, e visitato parecchie cortigiane, specie a Roma, dove, purtroppo, abbondavano; così ha ragione di dire, nel 15° cap. dello stesso libro secondo: " En Italie il y a plus de beauté à vendre et de la plus parfaite qu'en aucune autre nation „. Con tutto ciò, questa bellezza "cherche d'autre moyens estrangers et d'autres arts pour se rendre agreable „: nondimeno "quoy qu'elle face, estant venale et publique, elle demeure foible et languissante „.

Gli Italiani — dice altrove — hanno ottime scuole di scherma, e aggiunge: " nous allons apprendre en Italie à escrimer „.

Parlando, un po' più innanzi, dell'ambizione di Cesare e della brama ardente di farsi onore, definisce quest'ambizione con una frase adoperata da noi: in Cesare era " ce que disent les Italiens de ce temps, quand il veulent reprocher cette hardiesse temeraire, qui se void en la jeunesse les nommant ' necessiteux d'honneur' „: "bisognosi d'onore„.

E, infine, nel cap. 37°, troviamo ricordato, che " en Italie, quand ils boivent neuf jours, ils s'en beignent pour le moins trente, et communement boivent l'eau mixtionnée d'autres drogues pour secourir son operation „. In ultimo, che " les Italiens ont leurs doccie „, che si compiace di descrivere: le doccie " sont certaines gauttières de cette eau chaude, qu'ils conduisent par des cannes, et vont baignant une heure le matin et autant l'apresdiner... „.

Ancora: nel l. III altri ricordi e altre valutazioni di costumi: nel 5° cap. l'abitudine dei gondolieri di Venezia di gridare, camminando, per non urtarsi tra loro, allo sbocco delle diverse strade; in Italia egli poteva dire ciò che egli pareva " en devis commun „; l'esclamazione nostra preferita era " Capperi! „. Il sentimento amoroso degl'Italiani è "plus respectueux et craintif, plus mineux et couvert „. Nota,

inoltre, nello stesso cap., che le cortigiane italiane “ ne vendent que le corps „, e si danno senza animo e senza volontà !... Osserva che gl' Italiani hanno comunemente “ plus des belles femmes et moins de laydes que nous; mais des rares et excellentes beautez j'estime que nous allons à paire „.

Egualmente giudica degli spiriti: “ de ceux de la commune façon, ils en ont beancoup plus, et evidemment la brutalité y est sans comparaison plus rare; d'ames singulaires et de plus haut estage nous ne leurs en devons guere „.

Prolunga ancora il confronto tra l' Italia e la Francia e nota come il valore sia “ populaire chez nous et naturelle; mais on la voit parfois en leur mains [“ des Italiens „] si vigoreuse qu'elle surpasse tous les plus roides exsemples que nous en ayons „.

Ognuno vede la obbiettività e la sincerità che ispirano questo confronto e, diciamolo pure, quanta verità esso contiene. Poi fa un' acuta osservazione, a proposito dei matrimonii, che si contraggono in Italia: dice che essi lasciano a desiderare, in quanto le donne sono adultere, il più delle volte: perchè? “ Leur coustume donne communement la loy si rude aux femmes et si serve que la plus esloignée accointance avec l' estranger leur est autant capitale que la plus voisine „. E allora che avviene? che “ toutes les approches se rendent necessairement subsstantieles; et puisque tout leur revient à mesme compte, elles ont le chois bien aisé „. Insomma, egli vuole che le donne conversino con tutti, affinchè, stando a continuo contatto con gli uomini, più difficilmente cadano in qualche laccio! E forse non ha torto, sebbene anche oggi, che la donna italiana, per l' evoluzione dei tempi e dei costumi, è più libera, non siano scemati i pericoli delle conversazioni di tal genere, gli adulterii ed altro! Del resto egli poi finisce col confessare che i Francesi incorrono nel medesimo inconveniente e subiscono la stessa sorte, perchè, mentre

noi siamo troppo “ estremes en contrainte „ essi lo sono “ enlicence „.

Infine, ancora in questo cap. 5°, ricorda che in Italia i poveri chiedono l' elemosina, dicendo “ Fate bene per voi „. Nel *Giornale*, dove riferisce pure quest' uso, è più preciso, perchè specifica che ciò gli avvenne di notare a Roma, dove sentì ripetere la frase da un sol povero, non da tutti. Nell' 8° cap., discorrendo dell' utilità del conversare e del discutere, ricordando che i Greci e i Latini avevano in grande onore questo esercizio, soggiunge: “ De nostre temps, les Italiens en retiennent quelques vestiges, à leur grand profict, comme il se voit par la comparaison de nos entendements aux leurs „.

Nel 9° ci confessa che egli non vuole, come si fa in Italia, ripararsi dal sole cocente, mediante l' ombrello, perchè esso “ charge plus les bras, qu' il ne decharge la teste „; e, altrove, facendola un po' da medico, dice che per “ la retraiche de la floibesse de vie, je consoillerais volontier Venise „. Nel cap. 11°, parlando degli zoppi, ricorda il proverbio italiano “ celuy là ne cognoit pas Venus en sa parfaicte douceur qui n' a couché avec la boiteuse „; non sa però se ciò in Italia si dica giustamente o a sproposito; certo che egli ci crede, e spiega la ragione, per la quale le zoppe e gli zoppi siano più ardenti in amore; “ le mouvement detraqué de la boiteuse apporte quelque nouveau goust à la besongne et quelque pointe de douceur à ceux qui l' essayent „. Ciò credette egli per un tempo, ma poi, dalla filosofia antica, apprese che “ les jambes et cuisses des boiteuses ne recevant, à cause de leur imperfection, l' aliment qui leur est deu, il en advient que les parties genitales qui sont au dessous sont plus plaines, plus nourries et vigoureuses „. Perciò il proverbio italiano risponde alla realtà ed è fondato su di una ragione fisiologica.

E, per finire, il sig. di M. ci gratifica di un complimento non molto garbato nè grazioso: “ Je disnerois sans nape, sans serviet blanche...: je les barbuille plus que *les*

Italiens ne font, et m'ayde peu de cuillier et de fourchet.„ È vero che egli si dichiara più sudicio di noi, non servendosi che poco o punto del cucchiaio e della forchetta, ma io vorrei proprio sapere se risponde a verità il fatto che i nostri padri insudiciavano molto i tovagliuoli !...

II. Vediamo ora nel *Giornale del viaggio in Italia* [1] ciò che maggiormente lo colpì fra tutto quello che ebbe agio di osservare. Abbondano in esso le descrizioni di luoghi visitati, di vie percorse, di giardini maestosi, di edificii pubblici e privati.

Feste, corse, riti giudaici e cristiani, cortigiane, prelati, Sisto V, che andò a visitare, trovano in queste memorie largo posto: di tutto egli parla, tutto egli ci descrive, con l'abituale naturalezza e la solita sincerità, senza veli, senza nasconder nulla, narrandoci gli alti e i bassi della sua salute, il numero di bicchieri d' acqua bevuti, i bagni fatti e gli effetti che ne otteneva, il numero delle pietre emesse. Cose, queste, che, pur non destando il nostro interesse, ci fanno tuttavia sorridere. Notevole importanza hanno per lui anche gli alberghi, dove alloggia; ci dice il loro nome, ci

---

[1] Poichè più volte abbiamo citato il *Giornale del viaggio in Italia*, reputo opportuno riferire, per curiosità, come esso venne in luce. Si sapeva da diversi passi dei *Saggi* che il M. aveva fatti parecchi lunghi viaggi e che era stato a Roma; però se ne ignoravano i particolari. Ma nel 1770 l' abale Prunis, volendo scrivere una storia del Périgord, percorse questa regione e si fermò al castello dei M., allora posseduto dal conte di Ségur de la Roquette, discendente, in sedicesima generazione, dalla figlia del nostro M. Rovistando in uno scaffale, pieno di vecchie carte, trovò un piccolo vol. in folio, di 178 pagine, il quale non era altro che il manoscritto originale del viaggio del M., scritto, per circa un terzo, da un domestico, che aveva anche funzioni di segretario, e redatto in italiano, per tutta la parte che concerne l'Italia. Sottomesso alla revisione, il manoscritto fu dato alle stampe, la prima volta, nel 1774, da un tal M. de Querlon.

fa sapere il prezzo pagato per la pensione, la qualità dei cibi presi, se i letti sono stati soffici, se le lenzuola pulite; e, infine, non dimentica le cimici, che, spesso, di notte lo tormentavano; tutto, insomma, trova posto nel *Giornale.* E non lo si può rimproverare di dirci delle cose intime e certo non molto decenti, perchè egli non aveva intenzione di pubblicare queste sue note di viaggio; forse le scriveva per sè, per suo ricordo. Chè, infatti, se avesse avuto intenzione di renderle di pubblico dominio, le avrebbe riviste, corrette, ne avrebbe tolto quei particolari superflui; e poi, si sarebbe occupato egli stesso della pubblicazione, e non le avrebbe abbandonate lì, tra le vecchie carte e all' oblio, donde poi le trasse, per caso, l' abate Prunis.

E veniamo a noi. A Trento, esclama, nientemeno, " siamo nella lingua italiana „!, e rileva l' unità di misure, di tempo e di luogo, ivi adoperate: " Nous somes asture aux milles d' Italie, desquels cinq mille reviennent à un mil d'Allemaigne; et on conte vingt quatre heures fait, partout, sans les mi-partir „. A Trento, cioè, si seguiva l' uso italiano di contare ventiquattro ore di seguito, da una sera all' altra.

A Verona, città antica, capitale del forte stato scaligero, osserva, tra l' altro: " les braves sepultures des pauvres seigneurs de l' Escale „. Le tombe sono in una piazzetta, adorne di statue equestri, piccole ma ben fatte, e tra l' altre v' è anche quella di Cangrande, il protettore e l' amico di Dante. In quel luogo parecchi grandi si fermarono e, tra gli altri, Arrigo Heine, che descrive la piazzetta e le tombe. Il M., pur vivendo in tempi di classicismo, si contenta di dare un solo epiteto agli Scaligeri, " Poveri „ [1]. Vide anche l' Arena, ma di essa, più che dirci le sue impressioni estetiche, nota le dimensioni: nel Duomo si scandalizzò di vedere molta gente, il capo coperto, le spalle rivolte all' altare, discorrere, senza pensare affatto all' ufficio

---

[1] Cfr. Torraca, *Lez. cit.*

divino, durante l' elevazione. Dal che si arguisce che i Francesi di quei tempi erano più religiosi di noi.

A Padova si sdegna, perchè le scuole di scherma e di ballo erano frequentate da molti Francesi, cosa che giudicava di gran danno per i suoi connazionali, i quali, così, si disabituavano ai costumi e al linguaggio della loro patria.

A Venezia non provò quella profonda impressione di meraviglia, provata, cento anni prima, da Filippo di Commines; e come era rimasto indifferente dinanzi allo spettacolo sublime delle Alpi, così la regina dell' Adriatico gli cagionò una grande delusione. Forse — dico col Bertaut [1] — quando ne aveva sentito parlare nel suo Périgord, la fantasia era corsa troppo e la realtà gli parve inferiore al sogno. Così le vie di acqua, le gondole veloci, i pesanti vascelli e il lusso degli abitanti, non lo commuovono punto; dice solo che colà si vive a buon mercato; e perchè egli, in Italia, si dilettava non poco a guardare le donne, afferma che a Venezia non ve ne sono poi tante!

Giunto a Ferrara, egli volle, col suo amico e compagno di viaggio M. d' Estissac, andare a baciare le mani al duca, che era allora Alfonso II d' Este. Il Duca mandò a riceverli un suo cortigiano, e li accolse molto affabilmente; anzi — cosa che fece impressione al nostro visitatore — fu a capo scoperto durante tutta la conversazione: “ Il [Duca] mit la main au bonnet, quand ils [Montaigne e d' Estissac] entrerent et se tint tousiours descouvert, tant que M. De Montaigne parla à lui qui fut assés longtemps..... Puis se retirerrent, le Seigneur duc ne s' étant jamais couvert „. Ma è strano, come già abbiamo osservato, che egli non ci narri della visita fatta, nello stesso tempo, anche al povero Tasso, in S. Anna.

Più innanzi, notiamo una contraddizione fra quello che,

---

[1] Jules Bertaut, *L'Italie vue par les Français*, Paris, Lib. des Ann. Polit. et Lit., p. 44. Il viaggio del M. occupa le pp. 37-52.

dice nei *Saggi*, sulle donne italiane.... che dichiara belle, e quello che afferma qui: " M. de M. disoit jusque lors n'avoir jamais veu nation, où il eût si peu de bels fames que l'Italienne„. Di simili affrettati o parziali giudizii sul bel sesso, non si potrebbe far carico soltanto all'autor nostro, ma a molti altri antichi e moderni. Notevole quello che il Lando, altro viaggiatore, contemporaneo quasi del M. dice delle donne di tutta Italia, quanto all'aspetto fisico, alle inclinazioni e ai costumi [1]. Non ne imbroccò una!

Ed eccolo a Bologna, grande e bella, ricca di magnifici e larghi portici e di un grandissimo numero di bei luoghi. Ivi vedemmo, egli dice, un campanile, quadrato, antico, costruito in modo che è tutto pendente, e sembra minacciare ruina „. Veramente il M. sbagliò — noto col Torraca — perchè non è un campanile quello che ammirò, ma la torre della Garisenda. Curioso che egli taccia della torre degli Asinelli, tanto vicina alla Garisenda, e con essa in contrasto, slanciata e sottile in punta, com'è.

Di Firenze non solo dice che è la città dove si spende di più, ma che " il n'y a ausi nul exercice qui vaille, ny d'armes, ny de chevaux ou de lettre „. È una delle solite, affrettate sentenze di frettolosi viaggiatori, nota il D'Ancona. Noi invece abbiamo notizia di molti stranieri, che vennero a Firenze per apprendervi chi il ballo, chi l'equitazione, chi il liuto. Che poi a Firenze non vi fosse alcuno studio di lettere è inutile confutarlo; fin dal 1540 era sorta l'Accademia Fiorentina, e nel 1582 quella della Crusca! [2] Comunque, egli partì dalla città dei fiori senza troppo rammarico nè viva ammirazione; ma quando vi ritornò più tardi, ebbe modo di dire " Vi è ragione che Firenze si dica la bella!„ Ma come nella prima, così anche nella seconda visita, non si ricordò che Firenze aveva dato i natali a Dante: eppure, passando per Certaldo e per Arezzo, si era ricordato del Petrarca e del Boccaccio! Questo suo silenzio è un'altra

[1] Cfr. D'Ancona, p. 169, n.
[2] Cfr. D'Ancona, p. 180, n. 3.

prova che egli non aveva forse mai saputo come l' Italia annoverasse tra i suoi più grandi figli l'Alighieri! Del resto, noteremo pure che mai una parola egli ebbe nè per Michelangelo, nè per Raffaello! E di opere loro dovette vederne, visitando tante nostre città. Se l' animo suo non fu rapito alla vista di esse, c' è da dubitare del suo gusto artistico!

Ma proseguiamo la nostra rassegna. Loda, a un punto, il cardinale di Sans, presso cui si recò una volta a pranzo, perchè, a differenza dei Francesi e degli stessi italiani, osservava i riti romani, facendosi, durante il pasto, leggere in italiano una parafrasi del *Vangelo* del giorno.

Ma, più che nelle altre città, il M. si fermò a Roma, dove rimase più contento che altrove.

Però chi ricorda la commozione dello Chateaubriand e il volo lirico e la magnificenza del suo stile alla vista della campagna romana, che gli annunziava vicina l' Urbe, e legge la fredda precisione e l' aridità della seguente descrizione che il M. fa dello stesso spettacolo, si accorge bene della differenza, che passa tra un viaggiatore del XVI° secolo e uno del periodo del romanticismo [1]: " Rome ne nous faisoit pas grand'monstre à la reconnoistre de ce chemin. Nous avions louing, sur notre main gauche l'Apennin, le prospect du païs mal plaisant, bossé, plein de profondes fandasses... : le terroir nu sans abres, une bonne partie stérile, le païs fort ouvert tout autour... fort peu peuplé de maisons ".

Tuttavia, quante belle cose osservò a Roma! Le rovine dall' antica " Urbs ", la sinagoga, la circoncisione degli ebrei. Parlandoci della sua vita nella città eterna, non tace delle escursioni fatte, delle feste del carnevale, dei "sepolcri" della settimana santa visitati.

Però osservava che in Italia, e specialmente a Roma: " il n'y a quasi pouint de cloches pour le service de l'église, et moins à Rome qu' au moindre village de France; aussi

[1] I. Bertaut, *Op. cit.*, p. 46.

qu' il n'y a pouint d'images, si elles ne sont faites de peu de jours. Plusieurs anciennes églises n' en ont pas une.„

Il Rabelais, che visitò Roma nel 1536, chiamandola “ Isle sonnante „, ci dice, al contrario, che le campane non mancavano; ma poichè il nostro Rucellai (osserva il D'Ancona), visitando la Francia, ne lodava “ le campane squisite „, cosa ordinaria a tutte le sue chiese, forse è da credersi o che in Roma le campane suonassero meno che in Francia, attenendosi più rigorosamente alle prescrizioni canoniche, o che in Francia le campane davano miglior suono. Quanto poi alla mancanza di immagini nelle chiese, queste, a Roma, in quel tempo, erano, più che d' altro, ricche di marmi e mosaici, e i dipinti crebbero solo nel XVII secolo; dunque il M. a ragione si meravigliò [1].

Ricorrendo il carnevale, egli ci descrive parecchie feste pubbliche, alle quali pigliava parte tutta la città; la corsa dei “ bàrberi „, abolita poi, per le frequenti disgrazie, cui dava occasione; la corsa nei sacchi; quella al pallio, ecc. In questa occasione “ toutes les belles jantifames de Rome s' y virent à loisir „. E il nostro viaggiatore potè ammirarle tutte, “ car en Italie elles ne se masquent pas come en France, et se monstrent tout à descouvert „, alludendo all' uso delle donne francesi, specie del tempo dei Valois, di coprirsi il viso con una maschera. Poi ritorna sulla bellezza femminile, argomento di sue continue osservazioni, e conferma qui quanto aveva scritto nei *Saggi*, che cioè bellezze rare a Roma non ve ne erano più che in Francia; però aggiunge che le romane “ sont plus agreables „ delle francesi; ne descrive, infine, l' abbigliamento e il portamento: “ la teste elles l' ont sans compareson plus avantageusement accommodée et le bas audessous de la ceinture „. Però, dice lui, “ le cors est mieux en France, car ici elles ont l' endret de la ceinture trop lâche, et le portent

[1] Cfr. D'Ancona, p. 235, n. 1.

comme nos femmes enceintes; leur contenance a plus de majesté, de mollesse et de douceur „.

Anche il visconte di Chateaubriand — così nel commento del D'Ancona, — noterà poi, due secoli dopo, questa peculiarità delle romane, quel loro incedere maestoso, che le fa rassomigliare a donne incinte, “ à pas brisé, les geneux flechissants „. Continuando il confronto, nota che “ il n'y a nulle compareson de la richesse de leur vêtemans aus nostres: tout est plein de perles et de pierreries „. E poi, “ partout où elles se laissent voir en public, soit en coche, en feste, ou en théatre, elles sont à part des hommes „. Tuttavia ballano delle danze “ entrelassées assés librement, où il y a occasion de deviser et de toucher à la main „. Ora è la volta degli uomini, i quali “ sont fort simplemant vetus, à quelque occasion que ce soit, de noir et de sarge de Florence „. Poi fa una strana osservazione: “ et parce qu'ils sont un peu plus bruns que nous, je ne say comment ils n'ont pas la façon de Ducs, de Contes et de Marquis, comme ils sont, ayant l'apparence un peu vile „, sebbene siano cortesissimi e pieni di bei modi [1]. Ma l'Hübner è di tutt'altra opinione; ne riporto il brano, che ci riguarda, citato dal D'Ancona: “ Nous ne sommes pas de l'avis de Montaigne. À en juger par les nombreux portraits du temps, qui se sont conservés dans les familles romaines, nous leur trouvons grand air. Ils ont le type aristocratique „.

Ho lasciato a questo altro straniero la difesa dei poveri signori romani, un po' tartassati dal M. Dal confronto di questi due passi bisogna proprio inferire che il buon nostro M. osservava queste cose disattentamente e superficialmente.

Continuando a notare i costumi dei romani, egli osserva come il più comune loro esercizio è di passeggiare per le strade, e ordinariamente escono di casa unicamente per an-

---

[1] V. anche F. R. CHATEAUBRIAND, *Viaggio in Italia (1803-4)*, traduzione, prefazione e note di G. RABIZZANI. Lanciano, Carabba, 1910.

dare di via in via, senza una meta. Anzi vi sono delle vie destinate particolarmente a questo ufficio: il maggior frutto che se ne ricava è di vedere le donne alle finestre, “ et notammant les courtisanes qui se montrent à leur jalousie aveques un art si traitresse, que je me suis souvant emeirveillé come elles piquent notre vue „, apparendo “ plus beles qu' elles n' etoint „.

Lasciando stare le arti delle cortigiane romane, che dovettero essere pur quelle delle cortigiane francesi, noi ci domandiamo se anche in Francia non si passeggiasse a quei tempi per le vie della città; “ certo il M., nel suo castello, non potè aver preso quest' abitudine, che, del resto, è inevitabile in tutte le grandi città „ (Torraca).

Nota ancora che le persone “ de grade ne vont qu' en coche, et les plus licentieus, pour avoir plus de veue contremont ont le dessus du coche entr' ouvert à clairvoises „. Nella settimana santa assisteva a Roma allo scoprimento della Veronica, del “ Volto Santo „ e ci descrive la cerimonia minutamente.

Ora, per mostrare com' egli si fermasse anche sulle cose insignificanti e sui particolari minimi, noteremo che si occupò di carciofi, di lucci, trote, barbi, sogliole, triglie, orate; l' olio lo trovava eccellente, non gli restava alla gola, come in Francia; l' uva fresca vi era tutto l' anno; però il montone romano non vale niente: “ ma chi sa se il M. avrà mangiato di quel famoso abbacchio, che, senza dubbio, è preferibile al montone, di cui fanno tanto uso in Francia „ (Torraca). Certo però che egli a Roma stette benissimo: ne parla con entusiasmo sincero, e scioglie un vero inno alla città eterna. Osserveremo ancora che, stando a Roma, oltre a chiedere la cittadinanza romana, adoperandovi tutti e cinque i sensi, e ad averla ottenuta con un decreto molto lusinghiero (riportato integralmente nei *Saggi*, III, 9), sottopose alla censura l' opera sua. Essa gli fu molto benevola, trovò buoni gli ***Essais***, dette l' “ imprimatur „ e lasciò all' autore stesso la cura di togliere o modificare qualche passo, un po' libero, del cap. su “ Giuliano l' Apostata „.

Da Roma passò a Terni, a Spoleto, a Foligno; e, durante questo tratto del viaggio, troviamo descrizioni interessanti, vive, che servono a temperare l'impressione, che, purtroppo, si ha, ch' egli fosse così ottuso da non sentire le bellezze naturali dell' Italia. Attraverso vie pittoresche, egli fu a Macerata, a Recanati e a Loreto, dove era diretto per sciogliere un voto; visitò il Santuario e vi portò dei doni; anzi appese un quadro votivo, con quattro figure d' argento, la Vergine, lui, sua moglie e sua figlia. Il quadro non esiste più, e forse fu portato via dai Francesi alla fine del secolo XVIII, insieme con tante altre opere d' arte.

Da Loreto passò ad Ancona, le cui donne sono, in generale, belle; a Senigallia, a Fano, famosa, in quel tempo, per la bellezza femminile. Ma egli non potè constatarlo, perchè vide donne bruttissime; meravigliato, ne chiese spiegazione a un brav' uomo della città, il quale rispose malinconicamente che n' era passato il tempo!

Ed eccolo ad Urbino, di cui fa una lunga e minuta descrizione; quindi di nuovo a Firenze, avvicinandosi alla quale, egli vede per le strade processioni religiose, con donne assai belle: "Nous rancontrions en chemin force prossessions; la baniere va devant, les fames après, la pluspart fort belles, à tout des chapeaus de paille, qui se font plus excellans en cete contrée qu' en lieu du monde, et bien vetues pour fames de village, les mules et escarpins blancs. Après les fames, marche le curé et après lui les masles „.

Passa quindi da Firenze a Prato, a Pistoia, a Lucca, dove sta a lungo e si diverte; e non manca di descrivere i famosi bagni. Qui comincia la parte del libro, scritta in italiano; dal brio e dall' agilità, che rivestono le descrizioni dei divertimenti, che colà prendeva con le persone che aveva conosciute, si ricava come avesse acquistato una padronanza non comune della nostra lingua. Ma su ciò ci fermeremo in seguito.

Continuando egli ad enumerare le cose, che più lo colpirono, nota che a Lucca " il popolo mangia pane di legna, così dicono in proverbio pane di castagne, ch' è loro prin-

cipale ricolta: et è fatto come quel che si domanda in Francia: pein d' espisse„. Di questo " pane di legna „ solo qui troviamo notizia; forse era detto così per il colore e la durezza. Una volta " feci dopo pranzo un ballo di contadine, e ci ballai ancor io per non parer troppo ristretto „, cioè per non sembrare superbo, ritirato in se stesso. Anche il Boccaccio usa in questo senso la parola "ristretto„ (D'Ancona).

Più innanzi dice che il popolo lucchese: " fra sè è tutto diviso in la parte francese e spagnola: e tuttavia si fanno questioni d' importanza in questa briga. Di questo fanno publica dimostrazione. Le donne e gli uomini di nostra parte [francesi] portano li mazzi di fiori sur l' orecchia dritta, la berretta, fiocchi di capelli et ogni tal cosa; gli Spagnuoli, dall' altra banda „.

Un po' più indietro egli aveva pure notato che a Venezia " le donne Castellane mettono i fiori da una parte, e le Niccolotte dall' altra „. Erano questi segni esteriori di ire municipali, fra gente, spesso, dello stesso luogo, che si rivestivano di nomi superbi, guelfi, ghibellini, spagnuoli, francesi, ed altro, " ma non erano se non manifestazioni di quella guerra civile, che, secondo il D' Azeglio, sta nel fondo dei cuori italiani „ — commenta il D' Ancona (p. 427, n. 2). Sempre a Lucca nota che in questo stato " quando si dice il Principe, in questa Signoria s' intende il Consiglio de' 120. Il Colonnello non può pigliar moglie senza licenzia del Principe, l' ha con grande difficoltà, perchè non vogliono che faccia amici e parentadi nella patria; ecc.„.

Accanto a questo rilievo di ordinamento amministrativo eccone un altro di costumi. " Il bagnaiuolo nostro, tenendo un poco di carbone sotto un focone, et alzandogli la bocca con un mattone, acciocchè riceva l' aria per nutrire il fuoco, scalda benissimo e subito li panni, anzi più comodamente ch' il fuoco nostro. Il focone è un bacino nostro „.

A un certo punto riporta un arguto e salace proverbio lucchese, appreso dalla bocca d' una donna del popolo, che val la pena di riferire:

Chi vuol, che la sua donna impregni
Mandila al bagno, e non ci vegni.

Motto questo, che vive tuttora, in parecchie stazioni balneari, e che vien ripetuto in quest' altra forma:

Chiunque vuol che la sua donna impregni
E che del fatto suo non sia sicuro
Mandarla a questi bagni non isdegni [1].

Più tardi, trova modo di dare un giudizio non molto lusinghiero per noi, quando dice: " Fin adesso, a dir la verità, di quella poca pratica e domestichezza ch' io aveva con questa gente, non scorgeva questi miracoli d' ingegni e discorsi, che gliele dà la fama. Non ci vedeva veruna facultà straordinaria: anzi maravigliarsi e far troppo conto di queste piccole forze nostre ". E questo perchè, una volta, un ammalato volle che al consulto, che tenevano i medici per lui, intervenisse il M. per dare anche il suo parere: è un po' troppo!

Altrove fa un' osservazione spiritosa: " Se Calvino avesse saputo, che gli Frati Predicatori di qui [Lucca] si nominavano Ministri, senza dubbio avesse [sic] dato altro titolo alli suoi "!

Poi constata: " Le nazioni libere non hanno la distinzione delli gradi delle persone come le altre: e fino alli infimi hanno non so che di signorile a' loro modi. Domandando l' elemosina, mescolanci sempre qualche parola d' autorità: Datemi l' elemosina: volete? Datemi l' elemosina, sapete? Come dice quest' altro, in Roma: Fate ben per voi ".

Abbiamo trovato anche negli *Essais* (III, 5) lo " style auquel j' ay veu quester en Italie: fate ben per voi " e ci fa piacere ch' egli, anche nei poveri, abbia notata una certa fierezza, alcun che di dignitoso e di signorile.

Tornato di nuovo a Firenze, durante il periodo delle feste di S. Giovanni, ci descrive gli svariati divertimenti, a cui il popolo pigliava parte e ai quali anche lui intervenne:

---

[1] D' Ancona, p. 441, n. 5.

fuochi d'artifizio, illuminazione e specialmente "il corso delli Cocchi „, per il quale dice: " Mi piacque questo spettacolo più che nissun altro che avessi visto in Italia, per la sembianza di questo corso antico „. Poi, contrariamente al vero, crede " ch' in Italia non è uso come in Francia, di far fuochi di S. Giovanni „: a parte il fatto che ancor oggi essi sono in voga, tra il popolo, due scritti, uno del De Gubernatis [1], l' altro del Pitré [2], attestano che i fuochi di S. Giovanni si usarono sempre, così in Italia come in tante altre parti d' Europa [3].

Il 24 giugno fu poi la festa principale di Firenze, " la più celebrata, in maniera che fin alle zitelle si vedono quella festa al publico „. A differenza dei Fiorentini, ai quali in quel giorno parevan belle anche le brutte, il M. " non ci vide pure gran bellezza „.

Da Firenze passò ad Empoli, dove osservò tre cose: " di veder la gente di queste bande lavorare chi a batter grano o acconciarlo, chi a cucire, a filare, la festa di domenica „ (I francesi dovevano osservare religiosamente il riposo domenicale!) " La seconda, di veder questi contadini, il liuto in mano, e fin alle pastorelle l' Ariosto in bocca. Questo si vede per tutta l' Italia „. A questo proposito osserva il D'Ancona: " Parrebbe un' Arcadia! Ma la pace aveva rammorbidito e ingentilito i costumi, specialmente in Toscana „. E, infine, la terza fu " di veder come lasciano sul campo dieci e quindeci e più giorni il grano segato, senza paura del vicino „.

Più innanzi ritorna su quanto ha notato nei *Saggi*, a proposito dei tovagliuoli, e dice: " In Italia s' usa pochissimo di mutar serviette che quando si muta la toaillia, e la toaillia due volte la settimana „. Sicchè cambiare tova-

---

[1] *I fuochi di S. Giovanni* in *Rivista europea* del 1871 (giugno).

[2] *Usi popolari siciliani nella festa di S. G. Battista* (*Riv. europea*, cit.).

[3] Ricordo anche la commedia del SUDERMANN: *I fuochi di S. Giovanni.*

glie e tovagliuoli due volte la settimana, vale, per lui, “ usar pochissimo mutar serviette „ ?! Stando a Pisa, ebbe occasione di apprendere un' antica cerimonia dei Pisani, lo sposalizio del mare : “ Giovedì, ch' era festa di S. Pietro, dicono ch' anticamente era lor costume, ch' il vescovo andava alla chiesa di S. Pietro, a 4 miglia fuora della città in processione, e di là al mare, dove gettava un anello e sposava il mare, essendo questa città potentissima in la marina. Adesso ci va un maestro di scuola solo „.

Di questo sposalizio del mare, fatto a Pisa, come a Venezia, a Cervia e altrove, il D' Ancona non trova alcuna memoria. Tuttavia, dati i particolari, che accompagnano la descrizione della cerimonia, qualche cosa di vero ci dev' essere stato.

Il 27 luglio partì da Pisa, molto soddisfatto delle cortesie e amorevolezze ricevute da tutti quelli “ con cui aveva preso pratica „. Anzi aggiunge : “ E tengo per certo che non mi ci fusse mancato fin ai denari, se n' avessi avuto bisogno, con questo che [Pisa] si tenga per città scortesissima, e gli uomini altieri „. Però egli attribuisce a sè il merito di aver ricevuto tante gentilezze, perchè soggiunge : “ Ma in ogni modo, chi è cortese ne fa altri „. Ritornato a Lucca, dice di essere stato servito “ molto onoratamente e delicatamente, secondo l' uso italiano, il quale in assai cose va non solamente a paragone, ma vince l' uso francese „. Meno male !

Anche in questa città trova da notare che “ non si osservano le feste con quella religione che le osserviamo noi, massimamente la domenica. Fanno le donne la più parte dei loro lavori dopo pranzo „.

A un certo punto, dice : “ Non ho trovato in Italia un solo buon barbiere a tosarmi la barba e il pelo „. Questo poi è un po' troppo ! “ Se fosse andato a Napoli, probabilmente sarebbe stato soddisfatto „ (Torraca). Però da un signore, che ha viaggiato molto in Francia, mi fu detto che i barbieri francesi, e specialmente i parigini, raderebbero e toserebbero forse con più umanità un asino o un montone !

Se la sbrighino loro !... Visitando Siena, ne descrivela piazza ; " la più bella che si vedda in nissun' altra città. Si dice in quella ogni giorno la messa in un altare al publico, al quale d' ogni intorno riguardano le case e botteghe, in modo che gli artefici e tutto questo popolo, senza abbandonare le faccende e partirsi dal loco loro, la possono sentire. E quando si fa l' elevazione, si fa tocca [si suona] un trombetta acciò ch' ognuno avvertisca ".

Partito di Toscana venne a Viterbo, ove sono tante acque minerali calde, ed il " Bulicame ", quello ricordato anche da Dante (*Inf.* XIV, 79-80).

Dice che in questa città non vi è " nissuno gentiluomo e sono tutti lavoratori e mercatanti ". Questa asserzione è esagerata : perchè la suprema magistratura era tenuta, al tempo del M., dai soli nobili e dal consiglio dei sedici e dei quaranta, nobili anch' essi. Sarebbe poi lungo e fuor di luogo l' annoverar tutte le nobili e storiche famiglie viterbesi ; ma se ne potrebbe fare una lunga e non spregevole lista [1].

Dopo Viterbo visitò Caprarola, con la famosa villa, che fu dei Farnesi e che poi passò ai Borboni. Posta su di una collina, circondata da prati e giardini, contiene dipinti pregevolissimi, tra cui l' "Aurora" di Guido Reni, sulla volta d' una stanza.

Da Caprarola passò a Roma di nuovo, dove ricevette l' annunzio della sua nomina a sindaco di Bordeaux, e la lettera del re, che lo esortava ad accettare la carica. Da Roma a Siena e, infine, per Pisa, Sarzana, Milano, Torino, se ne tornò a Bordeaux il 30 novembre 1581, dopo 17 mesi e giorni di viaggio.

In complesso il M. fu contento di aver visitato l' Italia : certo che, viaggiando, non poteva avere tutt' i comodi, che il suo castello gli offriva ; per questo alcune sue impressioni sono sgradevoli. Però egli scrive : " A dire il vero, per tutto,

---

[1] Cfr. D' Ancona, p. 524, n. 2.

dove io mi sono fermato in Italia... ho sempre avuti alloggiamenti, non buoni solamente, ma eziandio dilettevoli.... Quando voleva uscire avevo per tutto conversazione di donne o d' uomini, coi quali potevo stare a diporto... E poi, mutando paese, non mi mancava materia di che pascere la mia curiosità.., E poi godeva un animo quieto, offerendosi pochissime occasioni per turbarlo.. Sentivo un solo difetto di compagnia che mi fusse grata, essendo forzato di gustare questi beni, solo e senza communicazione „.

III. Il *Giornale del viaggio in Italia* ha una considerevole importanza. Prima di tutto, è un documento biografico di gran valore, perchè l' autore, giorno per giorno, vi notava tutte le cose importanti o insignificanti, che gli capitava di fare o di vedere, durante la giornata. E poi esso ci fa conoscere il M. intimamente, con tutte le sue abitudini, con tutte le sue tendenze, propensioni ed avversioni, ed anche, diciamolo pure, con tutte le sue debolezze. Inoltre, esso ci dà un quadro vivace della vita italiana del secolo XVI, per quanto, s' intende, egli ne potè vedere e conoscere [1]. E un altro valore ancora ha il libro per noi: una parte di esso è scritto in un italiano molto corretto e ci apprende come egli venne da noi, non solo per trovare nelle acque minerali nostre un rimedio al suo male, ma anche per accrescere il suo sapere tra i ricordi classici dell' Italia e provar diletto dinanzi alle sue bellezze naturali, le quali, per altro, non lo commuovevano soverchiamente.

Come fu accolto il *Giornale*? Esso era soltanto un primo getto; certi particolari, per niente piacevoli e decenti, ne occupavano la maggior parte, e poi era mezzo francese e mezzo italiano; tutto questo lo fece cadere in dimenticanza e in disdegno. Ma se il M. vi fosse tornato su, esso sarebbe stato

---

[1] Il Petit de Julleville (*Histoire* cit., III) dice che il *Giornale* è “ l' album de l' artiste en route... Un recueil de photographies instantanées, hommes ou choses, gestes ou paysages, saisies comme il convient par le regard le plus amoureux du détail, qui fut jamais „.

un vero esempio e una buona illustrazione del saggio sull'educazione dei fanciulli, nel quale tanta parte è data ai viaggi, ottima " eschole à façonner la vie „. Le qualità essenziali che appariscono nelle meditate pagine degli *Essais*, si mostrano anche in queste affrettate del giornale; anche per esse egli avrebbe potuto dire, come per gli *Essais*: " Je suis moy mesme la matiére de mon livre „; e mentre nei viaggi moderni è più spesso l' autore che parla, qui si direbbe che le cose, interrogate dal viaggiatore, parlino esse stesse nel loro proprio linguaggio. Egli non viaggia " à la mode de la noblesse françoise „ per riportarne soltanto quanti passi ha santa Rotonda e come sono le mutande della signora Livia [1]; egli invece volle conoscere gli umori della nostra nazione e volle limare il suo cervello contro il nostro; quindi venne a studiare l' Italia e gli Italiani, guardò le cose così com' erano, e le ritrasse senza alterarle; d' altra parte, il lungo studio e il forte amore per le cose italiane non gli potevano far mettere il piede in fallo, e potè dire — come notammo — che conobbe le cose di Roma, prima di quelle di casa sua.

A Roma aveva chiesto — già l'abbiam detto — la cittadinanza romana; ottenutala, entusiasticamente scrive: " n' estant bourgeois d' aucune ville j' en suis bien ayse de l' estre de la plus noble qui feut et qui sera onques „. E questo è un effetto non solo della vastissima sua coltura classica, ma anche — e specialmente — dell'influenza italiana.

VI.

La lingua e lo stile dei " Saggi „ e del " Giornale „. Conclusione.

I. Abbiamo, dunque, visto quale conoscenza profonda e non comune avesse il M. della vita, della letteratura e della storia d' Italia, e quale azione quest' ultime esercita-

---

[1] Cfr. D' Ancona, *Op. cit.*, prefaz., p. xiii.

rono su di lui. Aggiungiamo, qui, che non solo il suo spirito, le sue idee e la sua coltura, ma anche la sua lingua e il suo stile risentirono di questa azione. Ed era naturale. Un uomo come lui, che, per circa trent' anni — quanti più o meno ne impiegò per la composizione dei *Saggi* — lesse, anzi studiò attentamente e con spirito indagatore, opere italiane d' ogni genere, di poesia, di letteratura, di storia, di costumi, doveva a tal punto impadronirsi del nostro idioma, da non potersene spogliare del tutto, scrivendo e parlando il suo. E così un gran numero di frasi e parole italiane, gallicizzate o riportate tal quali, ricorrono nelle sue opere. Egli, poi, scrisse in tempi, in cui la lingua italiana eccelleva sulle altre, sulla francese specialmente. Erano i tempi del Rinascimento, in cui il gran numero di opere, pubblicate in Italia, la loro importanza, l' interesse, che suscitavano, imponevano ai dotti lo studio della nostra lingua: erano i tempi in cui l' Italia, se non per la forza delle armi, aveva il sopravvento sulle altre nazioni e sugli stessi oppressori, per la sua coltura, per la forza dell' ingegno, e dava al mondo il più magnifico spettacolo di vita civile; erano, insomma, i tempi, in cui avevano scritto l' Ariosto, il Machiavelli, il Guicciardini e il Tasso, checchè voglia e dica Henri Estienne, che nella *Precellence du langage françois* si sforza a dimostrare il contrario!

Il M. scrive una volta nei *Saggi* (II, 12): " Je conseillois en Italie à quelqu' un qui estoit en peine de parler italien, que pourveu qu' il ne cherchent qu' à se faire entendre sans y vouloir autrement axceller, qu' il employast seulement les premiers mots qui lui viendroyent à la bouche, latins, françois, espagnols ou gascons, et qu' en y adjoustant la cadence et terminaison italienne il ne faudrait jamais à rencontrer quelque idiome du pays, ou thoscan ou romain, ou venitien, ou piemontois, ou napolitain, et de se joindre à quelqu' une de tant de formes ".

Senza fermarci a dimostrare che il consiglio suggerito vale tanto per la lingua italiana, quanto per la francese e la spagnola o per qualche altra, purchè di ciascuna di esse

si conoscano " la cadence et la terminaison ", osserveremo che egli, stando in Italia, non adoperò il nostro idioma secondo quelle norme, ma con somma competenza, con somma sicurezza, come forse nessun francese mai scrisse e parlò!

Notiamo qui le più importanti frasi e parole italiane che ricorrono nei *Saggi*.

Nel cap. 26° del primo libro, troviamo il seguente motto: " faire d'une pierre deux coups ", equivalente al nostro: " pigliar due piccioni ad una fava " e simili; esso dovette essere molto simpatico al nostro autore, se ricorre più volte nella sua opera.

Tra quelle del libro secondo, numerosissime, noteremo " faire des chasteaux en Espagne "; " la guida "; " cler-voyant ", " chiaroveggenti ", per " sages "; " toucher à la main ", " toccare con mano ". Altrove dice che la comunanza degli uomini non produce niente che sia ricevuto " pour argent contant ", corrispondente al nostro " moneta contante ", altra volta ripetuto; la nostra estrema voluttà è detta pure " morbidezza ". Più innanzi, dice che fare una certa cosa " c'estoit faire la figue à un aveugle ". Poi, " scabelle " per " sgabello "; badare dove possono condurre certe " rodomontades "; in certe cose il senso umano " y perd son latin ".

E, infine, nel libro terzo: una forma verbale italiana francesizzata " facions "; una frase italiana " favellar in punta di forchetta "; " commander à baguette ", che è proprio il nostro " comandare a bacchetta "; far dei saggi " en cher et en os ". Eppoi: " comprare il gatto nel sacco ", " acheter chat en sac ", così in voga a Napoli; " un vray feu d'estoupe ", o " di paglia ", di una cosa che svanisce subito. Poco dopo, troviamo " lesion enormissime ", un superlativo fatto sulla foggia dell'italiano, e ancora " apprendre encore son à, b, c "; e il nostro " passare a fil di spada ", " passer au fil d'éspée ".

A un altro punto, egli dice di avere un'anima " poltrone ", e, più innanzi, che l'appetito gli viene mangiando,

“ l’ appetit me vient en mangeant „. Nel cap. 9° dice che, non potendo suscitare l’ attenzione del lettore per la materia “ manco male „, se la ferma per la sua “ embrouilleurie„; poi un’ altra volta la frase : “ en chair et en os „. Un altro proverbio italiano è nel cap. 11° “ ogni medaglia ha il suo riverso „, per “ rovescio „ ; insieme con una smisurata “ outre cuidance „. E, per ultimo, nel 13°, “ à chaque pied son soulier „ e “ passe-temps „.

II. Passando ora a notare anche nel *Giornale del viaggio*, gli italianismi e i francesismi riscontrati nei *Saggi*, una osservazione dobbiamo premettere: si sa che una parte fu compilata da un segretario del M., che, però, scriveva sotto la dettatura del suo signore; non dobbiamo quindi meravigliarci se la ortografia del *Giornale* è così diversa da quella dei *Saggi*, se, cioè, alcune parole sono così stranamente scritte. Era il segretario che scriveva a modo suo, quel che il signore dettava; quando poi il M. cominciò a stendere da sè le sue note di viaggio, la ortografia muta e diventa simile a quella dell’ opera maggiore.

Se, inoltre, in questo diario, frasi e parole italiane gallicizzate sono più numerose che nei *Saggi*, neppure è da stupire. Dovendo parlare, per lo più, di cose particolari, proprie italiane, e non esprimere concetti generali, il M. diede il più delle volte la terminazione francese ai vocaboli italiani stessi, senza curarsi di usare i corrispondenti francesi, anche quando esistevano.

Così troviamo “ barril de vin „ invece di “ baril „; “ aigues caudes „, invece di “ eaux chaudes „; “ buées „ (bucati), in luogo di “ lessives „. Moltissime volte l’ articolo indeterminato femminile non è il regolare francese “ une „, bensì l’ italiano “ una „ ; la frase nostra “ a loro posta „ è tradotta “ à leur poste „ e non, come avrebbe dovuto, “ à leur gré „ ; più volte ricorre la frase “ à la francese „ ; la parola “ sul „ invece di “ seul „ (solo) e le “ boletes de la sanità „. “ Far buona cera „ il M. traduce “ bonne chère „; “ lenzuoli „, “ linsuls „ e non “ draps „ ; “ mal de tète „ è ri-

dotto a " doleur de teste „ ; " laisser subsister „ è sostituito da " laisser encore en estre „, cioè " in essere „, secondo l' uso italiano.

Troviamo ancora " quatrin „ (quattrino), invece di "liard„; " mambres „ invece di " chambres „, secondo l' uso piemontese, che dice " membri „ le stanze ; " connils „ (conigli) mentre in francese si dice " lapins „.

E poi, esaminando la parte stesa da lui stesso, leggiamo in italiano un " fuora della Porta del popolo „, e " Porta Buoncompaigno „ ; il modo avverbiale " là où „ (laddove), invece di " au lieu que „ ; " casete „ (casetta); " prospect „ (prospetto), in luogo di " vue „ ; " materas „ (materasso) ; " fiasque „ (il fiasco) noto recipiente,; " Genevois „ (Genovesi); " accursit „ (accorciò), invece di " abregea„. L' italiano " baje„, tradotto tal quale: "baies„, in sostituzione di "tromperies„; " assi „, " assicelle „, tradotti per " esses „, e, infine, " eau del Tettuccio „ invece di " Testuccio „.

Questi notati sono i principali italianismi del *Giornale*, quelli, insomma, che si pigliano con le molle, e in numero molto maggiore di quanti non ne abbia notati il Voizard, nel suo *Étude sur la langue de M.* [1]. Poi comincia la parte del giornale scritta in italiano, in cui, come abbiam detto, l' autore non mette per niente in pratica il consiglio dato nei *Saggi*, a chi voleva parlare italiano. Egli, scrivendo, volle addestrarsi all' uso nostro, un poco ricorrendo alle forme auliche e un poco porgendo orecchio al parlar vivo. Vedremo poi come volle provarsi anche nel pretto fiorentino, e riuscirvi felicemente.

Però, come nel suo francese si rinvengono quei non pochi italianismi, nel suo italiano si trovano parecchie reminiscenze francesi e qualche punto non molto chiaro.

Così, in principio, dopo il quarto o quinto periodo, scrive : " Un Bernabò leproso, avendo assaggiato e acque e bagni

[1] Paris, Cerf 1885, pp. 228 e 241.

di tutte le altre fontane, si risolve a questa abbandonato, dove guarì „. Che vorrà dir mai? Giuseppe Bartoli, che dapprima trascrisse e poi commentò questo *Giornale*, spiega " si lasciò andare senza ritegno „ ; ma io intendo, col D' Ancona, quell' " abbandonato „, come " senza più speranza, senza alcun' altra fiducia „. " abbandonato, insomma, dai medici „.

Più innanzi dice: " Questa acqua è.., per l' opinione pubblica più grave.. etc... „. È forse questa la prima volta che in italiano si scrisse " opinione pubblica „, della quale locuzione tanto si usò e abusò poi. I nostri grandi, come l Machiavelli. dicevano " opinione universale „. Ma, osserva giustamente il D' Ancona (p. 420, n.), " quella che si dice o si spaccia per opinione pubblica, non è sempre l' universale, e viceversa non sempre l' opinione universale si fa pubblica „.

Nè puo dirsi che questa frase ci venga dalla Francia, per mezzo del M., cioè che egli l' abbia adoperata, traducendo in italiano un modo di dire francese, perchè il Littré non ne adduce esempii anteriori al Condorcet, gli scrittori francesi più antichi dicevano, senz' altro, " l' opinion „; sicchè dobbiamo al M. la creazione di " opinione pubblica „ [1].

In questa stessa pagina, troviamo la parola " sulfine „ invece di " solfo „, e un altro periodo non ben chiaro, in cui si discorre di un' acqua minerale: "... suo sito è più basso assai che tutte le altre calde; è circa una lancia, o due, del fiume; ne tolsi cinque libre „.... Così trascritto, questo membro di periodo è come lo ha ricostruito il D' Ancona [2], poichè nella prima edizione si trovava in tal modo punteggiato: " che tutte le altre calde. E circa una lancia, o due, del fiume ne tolsi „. È evidente che debba accettarsi la lezione del D' Ancona, perchè, punteggiando e correggendo, come egli ha fatto, il periodo, significa che il M., dopo aver in-

---

[1] D' Ancona, p. 421.
[2] L. e pag. cit.

dicato la distanza dalla " Villa „ di un altro bagno, quello di Bernabò, ha voluto indicare anche la distanza della sorgente dalla Lima.

Più innanzi, il M., adopera due parole non in senso proprio, " qual cosa „. invece di " alquanto „ : " l'effetto di quest' acqua è qual cosa più gagliarda „ ; e " voltante „, in luogo di " girando „ : " Voltante questa montagna di tutti i versi „... Poi dice " due strade pari „, invece di " piane „ ; " darente del canale „ per " vicino al c.„ ; " buturo „ (burro) e "succara„ (zuccaro): scrive "harquebusieri„ (archibugieri); "levoratto„ (leprotto); "come di dire„, per "sarebbe a d.„ E ancora: "frugelli„ (filugelli) ; "officiero„, alla francese, sebbene altre volte dica "ufficiale„; "migrans„, fr. " migrène„, per "emicrania„ ; "augmentata„, fr. "augmentée„; "non possi „ per " posso „ o forse per " puossi „. Uno strano diminutivo di volta " voltetta „ ; " Giobbia „, invece di " giovedì „ ; un altro francesismo " potti „ per " potetti „ ; un imperfetto congiuntivo " fussero „, dove era necessario un condizionale presente ; " masse panni „ (marzepani). E ancora i gallicismi: " vimmo „ fr. "vîmes„, per " vedemmo „; " verranno „, dal fr. " verront „, in luogo di " vedranno „, e così " verrò „ per " vedrò „ ; e poi " vittore „ (vincitore). Il verbo "andare„ usato transitivamente "andassimo una strada „, e in un tempo sbagliato, avendo usato (anche altrove) un imperfetto congiuntivo in luogo del passato remoto, " attraversassimo „, " seguitassimo „, ecc. Poi c' è un " o „ che vale " ove, dove „, per il quale il M. o ricordò l' " où „ fr., o volle, aulicamente e poeticamente, scrivere " o' „ ; un " mobolate „ (mobiliate) ; " sabbio „ (sabbia), alla francese, ugualmente, dando alla parola il genere maschile "sable„. Altrove, una parola veneziana " indrio „ (indietro) ; " Mezzedima „ per " mercoledì „ : " feci una gran girandola „, invece di un " gran giro „ ! A un certo punto scrive: " La contrada sterile a modo delle lome di Gascogna „. Che saranno mai queste " lome „ ? Il Bartoli, avendo trovato nel commento francese a questa parola " landes„, annota: " luoghi incolti „ ; ma, consultando il dizionario guascone-fran-

cese del Cenac-Moncaut, si trova la parola " lano ,, sostantivo femminile, spiegata " lande friche „ (spagn. " llano ,, piano, pianura). Il M., poichè si riferisce, in quel brano, alla Guascogna, potrebbe bene avere adoperato qui un vocabolo proprio al suo dialetto, e scritto " le lane ,, mal letto dagli editori, e convertito in " lome ,, che non dà senso, nè in italiano nè in francese. Ciò, secondo il D' Ancona (p. 515).

E ancora, dopo la parola " autrucilo „ (struzzo), dal fr. " autruche ,, troviamo una forma di superlativo assoluto, alla latina, " difiìcillime „ ; e poichè il Bembo usa talora questa voce, invece di " difficilissime ,, egli l' avrà appresa dal Bembo, probabilmente. E, infine, due altri francesismi " Chartrosa „ (Certosa) e " Tesin „ (Ticino).

Ma non bisogna credere che l'italiano del signor di M., essendo abbondante di francesismi, riesca noioso e pesante a leggersi : i periodi — dico col Torraca — sono spigliati, scorrevoli, pieni di vivacità e di brio, e qualche volta classicheggianti, con il verbo in ultimo. Vogliamo infatti sentirlo " favellare in punta di forchetta „ ? Eccolo.

Esortando ad aver pazienza ai mali e a prepararsi stoicamente alla morte, dice : " Sarà troppo grande dappocaggine et ischifiltà la mia, se tutto dì ritrovandomi in caso di morte a questo modo, e facendomi più presto ogni ora, non m' ingegni sì ch' io la possa di leggieri sopportare, quanto prima io ne sia sopraggiunto. Et in questo mezzo fia senno impigliarsi allegramente il bene che a Dio piacerà di mandarci. Non c' è altra medicina, altra regola o scienza a schifare li mali chenti e quali d' ogni canto e ad ogni ora soprastanno l' uomo, che risolversi a umanamente sofferirli, o animosamente e spacciatamente finirgli „.

Come toscaneggia il guascone ! Sembra un brano del Machiavelli o del Guicciardini, scritto, com' è, con quella maestà e pompa, che piacevano nel Cinquecento ! Ecco il frutto della sua dimestichezza coi nostri grandi !

III. Che diremo dello stile, in generale, dei *Saggi* ? A nessun altro, più che a M. di M., si adatta la defini-

zione del Buffon: egli domina e rende pieghevole l' idioma ribelle, e, come un abile versificatore, ricava dalla difficoltà stessa mille combinazioni inattese e sorprendenti. Egli disse: " C' est aux paroles à servir et à suivre „. " Je veux que les choses surmontent et qu' elles remplissent l' imagination de celui qui étude, de façon qu' il n' ait aucune souvenance des mots „.

E riuscì felicemente nell' intento: il suo è un parlare semplice, succulento e nervoso, un discorso breve e serrato, non tanto delicato, quanto veemente e brusco, uno stile più difficile che noioso, alieno dall' affettazione, sregolato, scucito e pieno di ardire. Le imagini, le espressioni nuove da lui create sono infinite, e costituiscono un tesoro, in cui la prosa francese ritrova la sua ricchezza. D' altra parte, egli non poteva badare soverchiamente alla forma, perchè si abbandona all' ispirazione del momento, segue la sua fantasia e passa di cosa in cosa, senz' ordine. Egli è un' umorista, dice il Torraca, come Heine e Sterne, che passano di argomento in argomento, obbedendo alla loro ispirazione, senza seguire uno schema fisso da colorire. Come tale, non poteva, non doveva preoccuparsi della forma; la quale, tuttavia, migliora di libro in libro, di edizione in edizione. Qualche critico, poco benevolo, o, se è possibile dirlo, troppo esigente, ha rilevato che la frase del nostro autore, salvo le debite eccezioni, è " molle, flaccida, inorganica, disarticolata, carica di incisi e di parentesi, senza muscoli e senza ossa, senza intelaiatura, senza contrazione e senza numero „ [1]!

Quante cose! Questo arcigno critico è innamorato della forma del gran secolo, rotonda, pulita; ma ha dimenticato che fu proprio il M. ad aprire ad essa la via. Inoltre, se nei *Saggi* vi sono dei luoghi non soverchiamente felici, ciò può dipendere anche dal fatto che l' ultima mano, attorno alla terza edizione, l' autore non la potè dare. Egli avrebbe

---

[1] Stapfer, *Op. cit.*, § 2 del cap. III, pp. 123-27.

dovuto fondere col testo tutte quelle aggiunte fatte nella stampa e nel manoscritto, ma gliene mancò il tempo.

Ad ogni modo lo stesso critico innanzi menzionato, contradicendosi, finisce per lodarlo :... " l' espressione è sempre curiosa, e spesso amabile, essendo il riflesso cangiante di un' anima vivacissima e singolarissima, di un pensiero meravigliosamente ricco di sfumature „. Poichè dice questo, possiamo ben perdonare l' altro giudizio, troppo avventato ed esagerato. Certo è che il M., col continuo lavorare attorno alla sua opera, la migliorò moltissimo, e, infatti, si nota sempre la ricerca costante della migliore espressione.

Anche le modificazioni, apportate alla forma degli *Essais*, sono state studiate dal Villey [1], il quale ha osservato : crescono incredibilmente le imagini e le metafore, i proverbii, gli idiotismi, i contrapposti e le antitesi, non sempre esatte. Ciò dà alla prosa un carattere brioso, vivace, spigliato. Dove prima era un periodo lungo, troviamo più periodi che dànno al discorso un' andatura più spedita. Cogli innumerevoli ritocchi egli ottiene maggiore esattezza e quindi maggiore efficacia, toglie le ripetizioni e i sinonimi, condensa, abbrevia ; perfino le congiunzioni sono soppresse per avere un andamento più rapido.

IV. " J' ay faict icy un amas de fleurs estrágieres, n' y ayant fourny du mien que le filet à les lier „. Scrive il M., parlando dell' opera sua. E che abbia detto il vero, ci è parso evidente, esaminando la sua opera.

Gran parte di quei "fleurs estrangieres„ sono fiori italiani, e fiori davvero perchè sono brani, versi, idee e concetti, che egli ha tratti dai più grandi nostri scrittori dèl Trecento e di quel meraviglioso Cinquecento, che diffuse la sua luce su le menti ancora ottenebrate del Medio Evo, tanto in Italia, quanto, e più, in Francia. L' influsso, che veniva da questa

---

[1] Libro IV del 2° vol., cap. 8°, *passim*.

nostra terra gloriosa, era tale che nessuno poteva non sentirlo; e il M. fu di quelli, che, più degli altri, lo subì. Abbiamo detto innanzi che, oltre ad autori latini e greci, si trovavano nella biblioteca di lui scrittori italiani, in numero considerevole, insieme con pochissimi francesi, che erano, quasi tutti, traduzioni di opere greche, latine e italiane.

Accanto a opere di poesia, ve n' ha di morale, di politica, di costumi, e alle commedie scritte in Italia fanno ottima compagnia i cento e più volumi di lettere, ricordati, anche di autori italiani.

Quale azione ha esercitato la nostra letteratura? Non solo ha contribuito in gran parte alla formazione delle idee politiche e morali di lui, ma gli ha fatto sviluppare il pensiero, indirizzandolo al ragionamento e alla riflessione: strofe intere dell' Ariosto, del Tasso, versi di Dante e del Petrarca abbiamo trovati sparsi nei *Saggi*. Con essi egli sente di esprimer meglio il suo pensiero e le considerazioni, che un fatto gli suggerisce. Queste citazioni, inoltre, ci mostrano com' egli avesse studiato i nostri autori; noi, certo, non possiamo supporre che, per citare dei versi italiani, andasse a cercarli nel testo e li trascrivesse, ma dobbiamo credere che gli fiorissero sotto la penna, come le sentenze e i versi latini.

Oltre a ciò, i nostri autori gli hanno destato il senso critico, per cui abbiamo visto su di essi dei giudizii interessanti, che, se ora non possiamo accettare interamente, per tutti, sono tuttavia giusti per i tempi, in cui furono formulati.

A un punto, giustificando il suo modo di comporre, dice: " Ce que je desrobe d' autruis, ce n' est pas pour le faire mien; je ne pretens icy nulle part que celle de raisonner et de juger; le demeurant n' est pas de mon rolle ".

E dice giusto: è vero che, con la familiarità con quei grandi, da cui "desrobe", si formò lo stile, e, riproducendo il loro pensiero, imparò ad esprimersi con efficacia; ma egli non è un pedissequo dei suoi autori, non è un pedante, si abbandona solo all' ispirazione del momento, ragiona con essi e li giudica. Se nello studio dei classici latini e italiani

egli si venne formando ed educando il gusto, a differenza di quelli che ammirano incondizionatamente le fonti a cui attingono, egli si mostra un critico acuto e fine di esse, un critico che distingue i pregi e i difetti, che giudica con franchezza e ardire, sebbene qualche volta non rettamente, come per l' Ariosto. Di questi giudizii critici, così pieni e vivi, è difficile trovare nel Cinquecento, secolo che s' impedantì troppo nella grammatica, senza sollevarsi a un vero sentimento estetico.

L' immortale opera del M., fonte ricchissima di acute osservazioni, suscitate da aneddoti, ricavati dalla storia e dalla vita di tutt' i giorni, può aprirsi e leggersi ovunque.

Essa, che, per un certo rispetto, è quasi la raccolta delle memorie dell' autore (fatte non come quelle del Settembrini e del D'Azeglio, ma così, come venivano, senza cronologia, e senz' ordine), desta la nostra curiosità, suscita il nostro interesse, e ci colpisce. Ricordo, qui, che il Giusti, trasportato dalla novità del soggetto, ne intraprese la traduzione, mà non arrivò a volgere in italiano che due dei più importanti capp., l' "Educazione dei fanciulli„ e "Della rassomiglianza dei figli ai padri„ ; che Francesco Lomonaco, l' ardente patriota e ottimo scrittore lucano, lo imitò nei suoi *Discorsi* e, infine, che gli *Essais* sono stati reputati degni di essere inclusi tra i venti autori favoriti, che dovrebbero essere in ogni libreria: con questo di più, che, degli altri diciannove può anche stancare la lettura; l'opera del M. si può aprire e leggere ovunque, perchè è sempre fresca e di attualità [1].

V. Dilungarsi sulla accoglienza e sul successo, che ebbe l' opera del M., è fuori luogo: basta accennare che le prime edizioni furono accolte assai freddamente: ed era naturale! Per quanto arditi fossero gli spiriti del XVI secolo, per quanto aperti e pronti ad accogliere e ad assimilare

---

[1] Stapfer, *Op. cit.*, § IV, 3.

tutte le idee nuove, che si lanciavano da ogni parte, vi erano in questo libro tante cose temerarie, e, per così dire, inaudite, vi era un' originalità così profonda e un rimescolio di idee tale, che il pubblico ne fu come stordito. Inoltre, in un periodo, in cui gli animi erano accesi e tutti partecipavano alla lotta accanita, che si svolgeva nel campo politico e religioso, il M. osava parlare in nome del buon senso, in nome delle tolleranza e della moderazione! E non poteva essere ascoltato dalla folla!

Alcuni spiriti nobili, però, compresero quanto vi era di profondo nei *Saggi* e Giusto Lipsio stimò l' autore supeperiore ai sette sapienti della Grecia. E proprio al Lipsio [1], a questo arbitro sovrano della critica europea contemporanea, si deve il successo dei *Saggi*. Egli li lanciò nel pubblico, ed essi si diffusero, fecero epoca e ciascuno si credette in dovere di leggerli. Senza dubbio, esercitarono sulle opinioni politiche e religiose della fine del XVI secolo un' utile influenza e contribuirono a indirizzar gli spiriti verso le idee pratiche, i miglioramenti sociali e la moderazione.

Come fu giudicato dai pensatori posteriori? Dichiarato superiore ai sapienti dell' antichità, condannato violentemente dal Malebranche, imitato e criticato dal Pascal, insultato dagli scrittori di Porto Reale, stimato guida degli onesti e prercursore d' ogni grande riforma, celebrato nelle accademie, annoverato tra gli atei e insieme tra gli apologisti della religione, il nostro grande pensatore sembra sottrarsi continuamente al giudizio definitivo, che la posterità dà sempre sugli uomini, che han lasciato dietro di sè una indelebile traccia. Noi possiamo dire che se non siamo sempre della sua opinione, siamo di quella di M. de Sévigné, la quale soleva dire: " Mon Dieu! Que ce livre est plein de sens "! o di quella di M. Gournay, che il M. "désenseigne

---

[1] Conosciuto anche sotto il nome di Joest Lips o di Justus Lipsius, fu, con Joseph Juste Scaliger e col calvinista Jsaac Casaubon, il più grande erudito della seconda metà del XVI secolo.

la sottise „, censurando i vizii del cuore e protestando contro la barbarie dei costumi del suo tempo. Formulò per primo un sistema d'educazione morale e razionale — frutto di quello con cui egli stesso fu educato — e presentì o divinò le conquiste della civiltà moderna, mostrandosi diffidente verso la scienza e tuttavia avendo fede nei progressi di essa. Infine possiamo dire che mai la ragione umana, nei rapporti della vita pratica, s'è elevata più in alto, che mai il pensiero s'è mostrato sotto una forma più originale e più pittoresca.

Enrico Terlizzi

IL DECIMO CANTO DELL' " INFERNO „. (*)

Dante, insieme con Virgilio, è arrivato al terzo cerchio, dove i golosi, sotto una fiera pioggia di acqua, di neve e di grandine, sono straziati dalle unghie e dai denti di Cerbero. Virgilio vince il pericolo della fiera crudele, gettando dentro alle bramose canne un pugno di terra.

Tra quelle ombre attuffate nel fango, Dante ne vede una " che a seder si levò „. È Ciacco, suo concittadino, col quale si trattiene a parlare dei mali di Firenze. Avendo saputo che pochissimi, appena due, sono i giusti in Firenze, Dante gli domanda (*Inf.*, VI, 79 sgg):

> " Farinata e il Tegghiaio, che fur sì degni,
> Jacopo Rusticucci, Arrigo e il Mosca,
> E gli altri, che, a ben far, poser gl' ingegni,
> Dimmi ove sono, e fa ch' io li conosca,
> Chè gran disio mi stringe di sapere
> Se il Ciel gli addolcia, o lo Inferno gli attosca „.
> E quegli: " Ei son tra l' anime più nere:
> Diversa colpa, giù, li grava al fondo:
> Se tanto scendi, là i potrai vedere.„

(*) Sebbene questo lavoro non sia uno studio critico, ma una semplice lettura fatta a Noto, nella Dante Alighieri, adatta alla facile intelligenza di un pubblico vario per sesso e per cultura, cito gli scritti precedenti al mio, dei quali ho tenuto conto: U. Foscolo, *Discorso* (in *Opere*, Firenze, Le Monnier, 1850, III, 348-9); F. De Sanctis, *Nuovi saggi critici*, [2], pp. 21 sgg.; O. Bacci, *Intorno al Farinata dantesco* (Bergamo, 1897); T. Ortolani, *Il canto di Farinata e l'arte di Dante* (Feltre, 1901); I. del Lungo, *Il canto X dell' " Inferno „* (Firenze, Sansoni, 1900; cfr. Parodi nel *Bull. d. Soc. dant.*

Sin da questo momento ci accorgiamo che Farinata, il quale è il primo nominato fra una schiera di degni, assume una, grande importanza nel concetto di Dante, il quale, appunto per questo, fin dal suo primo ingresso nell' Inferno, ebbe il desiderio di vederlo e di sapere della sua sorte nell' altra vita.

Dante e Virgilio, dopo avere visitato il quarto cerchio, nel quale i prodighi e gli avari si affrontano, rotolando gravi pesi col petto e dicendosi villanie, arrivano alla palude Stige, che costituisce il quinto cerchio, dove gli iracondi impantanati (*Ib.*, VII, 112 sgg):

> si percotean, non pur con mano,
> Ma con la testa, col petto e co' piedi,
> Troncandosi co' denti a brano a brano.

mentre, più giù, gli iracondi più perfidi e vendicativi, per i profondi sospiri (*Ib.*, 119):

> fanno pullular *quell'* acqua al summo.

Flegias accoglie nella sua vecchia barca i due poeti per traghettarli alla Città di Dite. Superato il pericolo di Filippo Argenti, — contro il quale Dante, che sinora ha avuto alti sensi di pietà verso i poveri dannati, scaglia insulti, ribellandosi contro la superbia volgare ed arrogante, personificata nel superbo suo concittadino,—i due pellegrini vedono ergersi dinanzi le mura infocate della Città di Dite. Già essi sono dentro alle alte fossate che la circondano; ma più di mille demoni, sulle porte della Città, impediscono che Dante, vivo, entri. Virgilio chiede di parlare; gli è concesso; ma, nello stesso tempo, viene intimato a Dante di tornarsene solo. Dante trema di paura, e prega Virgilio perchè, essendo a lui im-

---

ital., V, 75, sgg.; VII, 9, sgg.; VIII, 94 sgg.); N. Zingarelli, *Dante* (Milano, Vallardi), pp. 616 sgg. Ho seguito, passo passo, il comento del Torraca, di cui ho adottato la lezione del testo.

pedito il viaggio, non lo lasci solo “ così disfatto „, ma lo accompagni nel ritorno.

Virgilio lo conforta, assicurandolo che nessuno può negargli il passo, essendo stato decretato da Dio, e si reca a parlare con i demoni; ma l' esito non può essere più sconfortante: i demoni gli chiudono le porte in faccia, onde egli, a passi lenti, e con gli occhi bassi, torna a Dante. Ma è l' abbattimento d' un momento. Virgilio sa ed assicura Dante che l' Angelo, che porterà soccorso, è in cammino. Dante non si rassicura affatto, anzi, vinto da un momento di sconforto sul valore e sulla competenza della sua guida, vuol sapere, sin da ora, se Virgilio conosca il resto del cammino. Virgilio gli narra che, altra volta, scongiurato dalla maga Erittone, scese sin nella Giudecca; quando tre furie, Megera, Aletto e Tesifone, sorgono sulla torre di Dite. Invocano Medusa, perchè lo converta in sasso, e Virgilio, premuroso, lo invita a voltarsi dall' altra parte, e a tener chiusi gli occhi, anzi lo volta egli stesso e sovrappone le sue mani a quelle di Dante per tenere più serrati gli occhi. Ma l' Angelo di Dio è vicino.

Rare volte l'umano tocca il divino, e qui Dante l'ha toccato con un impeto di poesia, che gli scaturì dalla sua anima di poeta. Un frastuono, come d'un vento impetuoso, che schianta, abbatte e porta via i rami, fa tremare le sponde della palude. Virgilio gli libera gli occhi, e Dante vede venire maestoso, a piedi asciutti, sulle acque della palude, il messo di Dio. Al suo apparire, più di mille demoni, fiaccati, fuggono. Dante avrebbe voluto parlargli; ma Virgilio gli fa cenno di star zitto e d' inchinarsi a lui. In atto dignitoso, l' Angelo giunge alla porta, e, con una verghetta, l' apre subito, non avendo essa opposta alcuna resistenza. Rimprovera acerbamente i demoni per l' oltracotanza di aver ricalcitrato alla volontà di Dio, contro cui ogni forza si fiacca. L' Angelo senza parlare, severo com' era venuto, se ne ritorna per la palude.

Il trionfo dell' Onnipotente sulle forze d' abisso non poteva essere più imponente.

I poeti, sicuri, entrano nella Città di Dite, la quale, prima, infestata di demoni, è ora deserta come un cimitero. Dante non vede che una " grande campagna, piena di duolo e di tormento rio „, sparsa di tombe roventi, dalle quali vengono fuori strida strazianti. Dentro quelle urne sono tormentati gli eretici, forse perchè essi, vissuti fuori del grembo della chiesa di Cristo, il quale è la vera vita (" Ego sum via, veritas et vita „), sono come spiritualmente morti, e perciò stanno bene entro le tombe, dimora dei morti.

Quelle tombe rendono disuguale la superficie del suolo, sì come ad Arles (*Ib.*, IX, 113 sgg,) e:

> Sì com' a Pola, presso del Quarnaro,
> Che Italia chiude e suoi termini bagna.

Versi rimasti celebri, incisi nell' anima, più che nella mente di ogni Italiano, e che ripetemmo, con angoscia e con sdegno, quando i nemici d' Italia, sotto mentite spoglie di amicizia, ci contrastavano ciò che di più sacro rimane nelle nostre memorie e nelle nostre tradizioni patrie, ciò che costituì l' ideale più nobile della nostra guerra, e costò il sangue dei nostri martiri. Versi che ancora tuonano dall' anima di Dante, vivente nella coscienza di ogni Italiano e palpitante nei mille monumenti che onorano la Patria nostra, perchè li ascoltino coloro, i quali non hanno creduto di fare piena giustizia.

E siamo al canto X.

Virgilio va avanti, per una viuzza, tra il muro della Città di Dite e le tombe, e Dante lo segue. Egli sa di essere nel cerchio degli eretici, il sesto cerchio: sa che Farinata era stato epicureo; aveva sentito da Ciacco che più giù l' avrebbe trovato, onde spera di poterlo vedere in questo cerchio. Non ha l' animo, però, di manifestare apertamente il suo desiderio al Maestro, per timore di riuscire indiscreto; onde, in termini generali, gli chiede:

" O virtù somma, che, per gli empi giri,
Mi volvi " (cominciai) " com' a te piace,
Parlami, e satisfammi a' miei desiri.
La gente, che, per li sepolcri, giace,
Potrebbesi veder ? Già son levati
Tutti i coperchi, e nessun guardia face ".

Dante lascia supporre che egli ritenga che le tombe, prima, siano state chiuse ed ora si trovino scoperchiate; onde il Maestro risponde:

" Tutti saran serrati,
Quando, di Giosaffat, qui torneranno
Coi corpi, che, lassù, hanno lasciati ".

Attualmente le tombe rimangono scoperchiate, perchè vi cadono sempre nuove anime; saranno chiuse, invece, quando, dopo il giudizio universale, che sarà tenuto nella valle di Giosafat, le anime vi torneranno insieme con i corpi, che hanno lasciati sulla terra e che, allora, avranno ripresi. L' anima, forma sostanziale del corpo, secondo la filosofia scolastica, è, per intrinseca esigenza di natura, ordinata ad animare il corpo umano; onde, separata da esso, è in uno stato violento, cioè non naturale, e perciò tende ed aspira a ricongiungersi col suo corpo, col quale formerà di nuovo la personalità umana. Dico la personalità umana, giacchè l' anima umana, essendo, secondo la stessa filosofia, il principio formale constitutivo della personalità, perchè sussistente, conserva, anche separata dal corpo, la sua personalità. Onde l' anima di Virgilio dice (*Purg.*, III, 25 sgg):

" Vespero è già colà, dov' è sepolto
Lo corpo, dentro al quale *io* facea ombra ".

L' anima di Manfredi dice (*Ib.*, III, 112 sgg):

"*Io son Manfredi*,
Nepote di Costanza imperadrice ".

E così Iacopo del Cassero (*Ib.*, V, 73), Buonconte da Montefeltro (*Ib.*, 88), la Pia dei Tolomei (*Ib.*, 133), Sordello (*Ib.*, VI, 74). Dante dice di se stesso, che è anima è corpo, e di Virgilio, che è puro spirito (*Ib.*, XII, 109).

> " Noi volgendo, ivi, *le nostre persone* ".

Dunque non fa differenza fra la persona rivestita di carne e la persona, che ne è priva, perchè il principio formale constitutivo della personalità è lo stesso. L' anima però ha la sua personalità integra e perfetta, quando è unita, per la ragione detta sopra, col corpo. Per questo s' interessa del corpo e si rattrista dell' abbandono nel quale possa essere lasciato.

Ogni eretico è condannato con la propria setta; onde Virgilio, indicando le tombe a mano destra, continua:

> " Suo cimitero, da questa parte, hanno,
> Con Epicuro, tutti i suoi seguaci,
> Che l' anima col corpo morta fanno.
> Però, alla dimanda, che mi faci,
> Quinc' entro, satisfatto sarà tosto,
> Ed al disio ancor, che tu mi taci ".

Virgilio ha letto nell' animo di Dante il desiderio di vedere Farinata, e Dante, lieto di essere stato compreso, gli dichiara che non glielo aveva manifestato per essere sobrio nel chiedere, essendo stato più volte ripreso d' avere chiesto indiscretamente.

> " Le cose ti fien conte ",

aveva risposto il Maestro a Dante, che aveva domandato notizie sugli ignavi (*Inf.*, III, 76, sgg):

> " Quando noi fermerem li nostri passi
> Su la trista riviera d' Acheronte ".

E poco prima aveva detto (*Ib.*, 51):

Non ragioniam di lor, ma guarda e passa „.

Onde qui Dante gli risponde:

" Buon duca, non tegno riposto
A te mio cor, se non per dicer poco;
E tu m' hai, non pur mo, a ciò, disposto „.

Farinata ha sentito l' accento d' un toscano, anzi d' un fiorentino, onde si leva dalla tomba, e, in tono di preghiera, così parla:

" O Tosco, che, per la città del foco,
Vivo, ten vai, così parlando onesto,
Piacciati di restare in questo loco.
La tua loquela ti fa manifesto,
Di quella nobil patria, natio,
Alla qual, forse, fui troppo molesto „.

Parole delicate, espressione di un fine e sentito amor di patria. L' ombra che parla, capo partito ghibellino, aveva sofferto l' esilio, anzi era morto in esilio, dopo avere combattuto, secondo lui, per un programma di rigenerazione patria, e dopo averne sostenuta e garantita la salvezza; eppure, al suono d' un accento fiorentino, si commuove; chiama " nobile „ quella patria che, pur, l' aveva scacciato e fatto morire fuori delle sue mura, e ancora perseguitava i suoi discendenti, e quasi la scusa per esserle stato, " forse „, troppo molesto. Quel " forse „ addolcisce e tempra tutta la frase; nega ogni torto che possa derivare dalle parole che seguono; è un ritrovato scaturito spontaneamente dalla nobiltà e dalla delicatezza del suo sentimento. Egli vuole scusare la sua patria, ma non vuole accusare se stesso, poichè rimane integra in lui la coscienza di avere agito con le più rette intenzioni, e quasi attribuisce alla mala fede degli avversari la colpa dei danni, che, per necessità, ne seguirono.

Io non sono di accordo con i commentatori, che qui

vedono quasi un lampo di serenità, sia pure istantaneo, improvviso, irriflessivo, che gli faccia confessare un torto. Credono essi di mettere così in maggiore rilievo la magnanimità di Farinata, giacchè, dicono, un tale alto sentimento è proprio delle anime nobili e generose; ma ottengono l' effetto contrario. Sarebbe leggerezza, anzi, nel caso nostro, viltà, giacchè non si comprende un' anima nobile e generosa, che, al primo presentarsi ad uno sconosciuto, venga fuori con la confessione di un torto. Dopo tale confessione, come avrebbe potuto Farinata, più tardi, dire di avere agito " non senza ragione ", e come avrebbe potuto sostenere con Dante un discorso vibrato, alimentato da forte spirito di parte? Si dice che fu chiaroveggenza di un momento, e subito dopo ritornò la passione di parte. Ciò, in verità, deprime, anzi distrugge la figura, che si vuole tenere alta. Quel " forse " esclude la convinzione di ogni torto in chi parla, ed è soltanto un complimento generoso e delicato verso la patria, che si vorrebbe scusare. Sono cittadino di quella nobile patria, intende dire Farinata, alla quale, forse, fui molesto per essere stato troppo sollecito del suo bene. Questo è, d'ordinario, il senso che si suol dare alle frasi: " forse, non ho fatto il mio dovere "; " forse, non ho saputo spiegarmi "; " forse, ho fatto male ". Frasi, che, in tono cortese e delicato, e talvolta anche ironico, vogliono affermare la convinzione d' avere fatto abbastanza il proprio dovere, d' essersi saputo abbastanza spiegare, e di aver fatto bene, piuttosto che male.

Nè sono di accordo col Del Lungo, il quale, a questo proposito, scrive: " Si rilevi bene il senso storico di questo verso. Firenze popolare era, per ciò solo, una Firenze guelfa: i Ghibellini, fazione di origini imperiali e magnatizie, venivano a contraddire, in certo modo, a questo naturale atteggiamento della cittadinanza. Perciò erano molesti di per sè alla patria, anche se non la molestassero con atti speciali, ai quali non credo che qui Farinata intenda alludere di sè medesimo: e perciò stesso, non attribuirei alcun recondito significato a quel "forse", che accompagna, in questo e in

altri simili casi, un' affermazione spiacevole attenuandola un poco ". Ottimo il ritrovato del Del Lungo per sfuggire alla difficoltà da me presentata sopra, ma mi permetto di osservare che se Farinata avesse voluto alludere ad un antagonismo abituale e permanente fra la sua fazione e Firenze guelfa, e non ad atti speciali, o meglio. a fatti suoi personali, lo avrebbe saputo dire, nè avrebbe usato il verbo nella prima persona singolare. Quel " fui " ha il suo alto significato, in quanto Farinata si assume tutta la paternità, e, conseguentemente, tutte le responsabilità degli atti compiuti da lui, non tanto come persona privata, quanto come capo di una fazione, che obbediva ai suoi cenni, e trova riscontro nell' espressione usata più tardi:

" Fieramente furo avversi
A me, ed a' miei primi, ed a mia parte;
Sì che, per due fiate, *li dispersi* ".

Dante, quasi smarrito di fronte a parole così delicate, si stringe, temendo, alla sua guida; onde Virgilio, rassicurandolo, gli dice: Volgiti, che fai? Desideravi tanto di vedere Farinata, eccolo là, s'è alzato all' impiedi; lo vedrai tutto dalla cintola in su. Dante, rimpicciolito, quasi annichilito, tiene fisso lo sguardo in lui, mentre Farinata si erge, col petto e con la fronte, quasi domini e vinca tutto l' Inferno. Il Poeta non ha il coraggio di avvicinarsi; onde Virgilio, con premuroso affetto, ve lo spinge, raccomandandogli di essere misurato, chiaro ed esplicito nelle sue parole, avendo di fronte un avversario politico.

Subitamente (1) questo suono uscio
D' una dell' arche: però m' accostai,
Temendo, un poco più, al duca mio.
Ed ei mi disse: " Volgiti; che fai?
Vedi là Farinata, che s' è dritto:
Dalla cintola in su, tutto, il vedrai ".

(1) All' improvviso.

I' avea già 'l mio viso, nel suo, fitto;
Ed ei s' ergea, col petto e con la fronte,
Come avesse lo Inferno in gran dispitto;
E l' animose man del duca, e pronte,
Mi pinser, tra le sepolture, a lui,
Dicendo: " Le parole tue sien conte „.

Chi è questo Farinata, che si presenta così maestoso nel centro del quadro, e dinanzi a cui Dante, che pur desiderava tanto di vederlo, si sente rimpicciolito?

Troppo lontani dagli avvenimenti epici del secolo XIII, non siamo in grado di rilevare tutti i sentimenti, che si destano nell' animo di Dante contemporaneo, il quale in quei fatti aveva avuto vivissima parte. Ci accorgiamo subito, però, che essi risvegliano nel suo animo un tumulto di passioni e di interessi, che, se non riusciamo a distinguere ed a vagliare, sappiamo valutare ed apprezzare. Mettiamoci, per un momento, dinanzi alla storia del nostro risorgimento italiano, e comprenderemo tutta la lotta, che si combatteva nell' animo di Dante. L' epoca sua era stata preceduta da fatti e rivolgimenti simili a quelli che precedettero l' epoca nostra. La morte di Federico II, che aveva dominato per circa quarant' anni sui fatti d' Italia; le battaglie di Montaperti, di Benevento, di Tagliacozzo; le inimicizie fra Pisa, Lucca, Firenze ed altre città; le lotte fra Guelfi e Ghibellini, fra Neri e Bianchi, non furono vicende meno rilevanti delle nostre; e quale a noi appare, p. es., un Garibaldi, tale, allora, apparve a Dante un Farinata.

Manente, detto Farinata, della nobile famiglia fiorentina degli Uberti, discendente di Catilina, e salita in grande potenza, specialmente nel secolo XII, nacque sul principio del sec. XIII. Fu capo di parte ghibellina, sin dal 1239, e cooperò alla cacciata dei Guelfi, nel 1248. Ritornati i Guelfi a Firenze, nel 1251, Farinata, " fidandosi troppo del riso della fortuna, e volendo quasi solo governare la repubblica, approfittando della morte di Federico II, fu cacciato con i suoi, nel 1258; riparò a Siena, e di lì chiese ed ottenne aiuti al re Manfredi, onde sconfisse, nel 1260, l' esercito

guelfo a Montaperti, presso il fiume Arbia. Rientrato trionfante a Firenze, ne discacciò i Guelfi, e, solo, nella Dieta di Empoli, si oppose al consiglio di distruggere la città. Cacciato, di nuovo, dalla patria, morì in esilio, nel 1264.

Ho detto quanto basti per l' interpetrazione del canto. Aggiungo il giudizio, ed il ritratto fisico che ne fa Filippo Villani: " Era quasi sempre capitano dell' esercito, e spesse volte con tanta prestezza vinse i superbi nemici, che impossibile parea pure a pensare; onde la sua fama diventò celebre per tutta Italia...... Fu Farinata di statura grande, faccia virile, membra forti, continenza grave, eleganza soldatesca, parlare civile, di consigli sagacissimo, audace, pronto, e industrioso in fatto d' armi ".

Se il Villani fosse stato anteriore a Dante, saremmo stati tentati a credere che Dante da queste parole avesse tratta la figura di Farinata. Il Boccaccio aggiunge: " Secondochè molti tennono, esso fu dell' opinione di Epicuro, cioè che l' anima morisse col corpo ".

Adesso la figura di Farinata si presenta dinanzi a noi con contorni ben definiti. Eccolo là, ritto, scoperto dalla cintola in su. Non gli vediamo che il petto e la fronte, eppure lo vediamo " tutto ". Come è possibile? Eppure è tanto facile, perchè vediamo quanto basta e quanto è necessario per avere presente " tutta " la sua figura morale, la quale, d' ordinario, si rileva dall' atteggiamento del volto e del petto. Dante, con una pennellata da maestro, ci trasporta, d' un tratto, e senza farcene accorgere, dalla rappresentazione fisica alla visione della figura morale di Farinata. Noi non vediamo più i lineamenti del suo volto ed i contorni e le proporzioni della sua persona, che si erge sull' Inferno: ma vediamo la sua austerità, la sua gravità, la sua dignità. Come l' artista, dagli atteggiamenti del corpo, trae e mette in rilievo gli stati diversi dell' animo, così Dante, da quella maschia rappresentazione del corpo, fa scaturire tutta la grandezza e la fierezza dell' animo di Farinata. E' l' uomo, il " vir ", la forza libera e cosciente, che costituisce la grandezza dell' animo e la fierezza del carattere, che noi

vediamo nel severo atteggiamento del petto e della fronte di Farinata: forza e grandezza morale, che tiene alta la nostra personalità anche contro le più dure prove, contro l'infuriare degli elementi della natura, contro lo stesso Inferno. Perciò, al suo ergersi, dinanzi alla sua grandezza morale, tutte le altre figure impallidiscono e scompaiono, e lo stesso Inferno perde il suo terrore, ed assume soltanto il significato di un piedistallo, su cui si erge la figura di Farinata (1).

> Ed ei s'ergea, col petto e con la fronte,
> Come avesse lo Inferno in gran dispitto.

E Dante si rimpicciolisce. Quando noi ci troviamo, la prima volta, dinanzi ad un grande personaggio, che ci rapisca, non per la sua statura o per la fierezza del suo aspetto, ma per l'austerità del suo carattere e la nobiltà del suo animo, cioè per il suo valore morale, ci sentiamo, quasi per istinto, rimpicciolire, e non abbiamo la forza di farci avanti e di dire una parola, quasi soggiogati e vinti da quella superiorità, che s'impone e ci conquide. Dante non osa nemmeno di avvicinarsi, ed è necessario che Virgilio ve lo spinga.

Che contrasto con la figura di Capaneo! (*Inf.*, XIV, 46, sgg.)

> Chi è quel grande, che non par che curi
> L'incendio, e giace dispettoso e torto,
> Sì che la pioggia non par che il maturi? „
> E quel medesmo, che si fu accorto
> Ch'io domandava il mio duca di lui,
> Gridò: “ Qual io fui vivo, tal son morto.

---

(1) Il Parodi (*Bull.*, V, 75) desume, quasi, la magnanimità di Farinata dal “ disdegno di ogni espressione esterna del dolore „, e, per esso, vede “ altamente tragico il contrasto fra la sua terribile immutabilità esteriore e lo strazio dell'animo, che le sue parole rivelano „.

Se Giove stanchi il suo fabbro, da cui,
Crucciato, prese la folgore aguta,
Onde, l' ultimo dì, percosso fui;
O s' egli stanchi gli altri, a muta a muta,
In Mongibello, alla fucina negra,
Chiamando: Buon Vulcano, aiuta! aiuta!
Sì com' ei fece alla pugna di Flegra;
E me saetti di tutta sua forza,
Non ne potrebbe aver vendetta allegra „.

Può gridare, può millantarsi quanto vuole; non apparirà mai grande, perchè gli manca la forza morale, che costituisce la vera grandezza. La millanteria e la spavalderia, che dominano e torturano l' animo di Capaneo, servono a deprimere ed a rimpicciolire, più che ad innalzare, la sua figura. Annientato dai fulmini di Giove, egli è consapevole della sua inferiorità e della sua sconfitta; ma crede di dare una mentita alla sua coscienza, crede di sollevarsi da quella prostrazione, e di lusingare il suo amor proprio, non confessandosi vinto, ma insuperbendo contro il vincitore, imprecando, bestemmiando anzi Giove, e sfidandolo a procurarsi nuove armi sino al punto di stancare, non solo Vulcano, ma tutti i Ciclopi dell' Etna " per saettarlo di tutta sua forza „, sicuro ed orgoglioso che " non potrebbe aver vendetta allegra „. E' dispetto, è rabbia mal frenata, è lo scatto violento, audace e disperato dal superbo, che, impotente di fronte alla forza prevalente dell' avversario, con fronte alta e con occhi di fuoco contro il Cielo, inveisce, minaccia, grida, impreca e bestemmia. Onde Virgilio, con voce tonante ed altera, quale non aveva mai udita Dante, gli grida (*Ib.*, 63):

" O Capaneo, in ciò, che non s'ammorza
La tua superbia, se' tu più punito:
Nullo martiro, fuor che la tua rabbia,
Sarebbe, al tuo furor, dolor compito „.

Di Farinata, Dante neppure dice che è grande, eppure lo

vediamo tanto grande, nè Farinata si gloria della sua forza; anzi, quando il ricordo della patria ingrata, contro la quale avrebbe potuto vendicarsi, si affaccia al suo pensiero, egli non inveisce, non impreca, non maledice, ma, piuttosto, si turba al pensiero di esserle stato, forse, troppo molesto, e le rende l'omaggio di cittadino devoto chiamandola nobile. È la coscienza della sua superiorità morale, è la tranquillità del suo animo di fronte alla lotta ingiusta fattagli dagli avversari, che lo solleva e gli pone sulle labbra le parole più modeste, più delicate, e insieme più dignitose, che mai una persona, combattuta e vinta persino nella sua discendenza, abbia saputo pronunziare, e che valgono potentemente ad acquistargli rispetto e venerazione.

Della eresia, per la quale egli è punito nell' Inferno, nemmeno una parola, giacchè qui quel che interessa è soltanto di mettere in rilievo la tempra d' un' anima superiore ad ogni bassezza, d' un' anima, che sa tenersi alta anche nel dolore, anche nelle lotte di parte, che sono le più seducenti e le più provocanti: ogni altra considerazione, ogni altra parola che avesse potuto rivelare un difetto o una colpa, ci avrebbe distratti dallo scopo, e avrebbe rimpicciolita la figura di Farinata. Ce n' è appena un accenno a principio ed in linea generale, per spiegare soltanto perchè Farinata è punito nel sesto cerchio.

Il quadro è perfetto: Farinata, maestoso, domina l' Inferno, e Dante, a distanza, rimpicciolito, lo guarda attonito nel viso. Questo quadro avrà maggiore risalto, ora che li sentiremo parlare.

Com' io, al piè della sua tomba, fui,
Guardommi un poco, e, poi, quasi sdegnoso,
Mi dimandò: “ Chi fur gli maggior tui? „
Io, ch'era d'ubbidir desideroso,
Non gliel celai, ma tutto gliel' apersi;
Ond' ei levò le ciglia, un poco, in soso;
Poi disse: “ Fieramente furo avversi
A me ed a' miei primi ed a mia parte;
Sì che, per due fiate, li dispersi „.

" S' ei fur cacciati, ei tornar d'ogni parte, "
Rispos' io lui, " l'una e l'altra fiata;
Ma i vostri non appreser ben quell'arte ".

È l' espressione più palpitante di umanità che s' incontri nella *Divina Commedia.*

Dante rappresenta l'anima nella storia della sua redenzione, e l'anima di Dante rappresenta tutta l'umanità. Però, al disopra di questa allegoria, rimane viva e vera la personalità del Poeta, che è il vero protagonista della *Commedia*, la quale dal Croce è stata definita un romanzo teologico (1). Noi vediamo la sua persona in carne, pelle ed ossa, quale ce la tramanda la storia; vediamo il partigiano, il patriota, l'esule, l'austero e sdegnoso Dante. Da ciò nasce l'originalità e la grandezza della *Commedia*, nella quale ciò che vi è di più mistico ed ascetico si congiunge con ciò che vi è di più terreno ed umano. Non è uno dei soliti mistici viaggi del tempo, è un viaggio umano attraverso i regni d'oltretomba. Concezione tutta sua, alla quale diede la sua impronta personale, e in cui trasfuse tutta la sua anima di poeta, onde vive attraverso i secoli, elevandosi maestosa di mezzo ai ruderi dei viaggi precedenti, e perfino dei viaggi o romanzi teologici e filosofici posteriori, composti alla dantesca, come il *Dittamondo*, il *Quadriregio,* la *Vita civile.* etc.

La *Biografia di Dante* del Boccaccio è pregevole per la ricchezza dei particolari, più o meno accertati; ma ha il difetto di essere improntata al concetto che l'uomo di studio non possa essere un uomo politico. Se l'anima di Dante si fosse formata soltanto attraverso i libri, avremmo avuto l'asceta, lo scolastico, il retore, l'astrologo; ma non avremmo avuto l' uomo perfetto, l' uomo nel pieno possesso e nella piena coscienza di se stesso; non avremmo visto tutte le facce di questo prisma, che costituisce l'uomo attivo, l'uomo vivente in mezzo alle lotte della vita. La vita politica temprò

---

(1) *La Poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1920.

la sua anima e formò la sua coscienza ed il suo carattere; il dolore dell'esilio la ingentilì. Questa anima forte e gentile trasse dal mondo della realtà, nel quale egli aveva avuto viva parte, le figure e gli episodi più significativi della sua *Commedia*: Francesca da Rimini, Pier delle Vigne, Brunetto Latini, Niccolo III, Guido da Montefeltro, Manfredi, Sordello, etc; ed in mezzo a queste figure s'erge maestosa quella di Farinata.

Il carattere e la vita di Dante hanno molti punti di contatto col carattere e con la vita di Farinata; di qui la sua grande ammirazione per questo personaggio. Anch'egli forte ed altero; anch' egli uomo di parte; anch' egli, sebbene in proporzioni minori, uomo di armi; anch' egli uomo politico; anch' egli esule, dominato sempre da un nobile ed alto sentimento di amor patrio (1).

Per questo Dante, che, un momento fa, ci apparve piccolo e smarrito, ora, al ricordo, delle lotte politiche, al richiamo delle gloriose tradizioni di sua famiglia, acquista tutta la sua forza e la sua coscienza, e si erge all'altezza dello stesso Farinata.

Appena Dante fu ai piedi della tomba, Farinata, che al suono dell' accento fiorentino aveva sperato di trovarsi di fronte ad un amico, o almeno, ad un coetaneo conosciuto; vedendo, invece, uno sconosciuto (era morto nel 1264, cioè un anno prima che Dante nascesse) lo squadra dalla testa ai piedi, e poi, quasi senza curarsi di lui, gli chiede conto, in tono disdegnoso, dei suoi antenati, per vedere se mai avessero avuto acconti con lui e gli fossero stati amici o rivali. Dante, senza tentennare, desideroso d' ubbidire a Farinata per dar prova a Virgilio d' avere tenuto in conto, anzi d' avere messo subito in esecuzione il suggeri-

(1) Nonostante i caratteri e gli atteggiamenti comuni nei due personaggi, entrambi, però, sono " nettamente disegnati e caratterizzati "; ed il Farinata " vive di una vita sua propria, che atteggia il sentimento medesimo in modi nuovi e singolari " (Cfr. Parodi, *Bull.*, VII, 10).

mento datogli di parlare con tutta chiarezza, gli manifesta che discende dagli Alighieri; ed allora Farinata, levando un po' le ciglia in alto, in atteggiamento di burbera severità, dice: Essi furono irreconciliabilmente avversi a me, ai miei antenati, ed alla mia parte; onde, per due volte, cioè nel 1248 e nel 1260, li cacciai dalla patria. Dante, all' oltraggio della sua famiglia, sente bollirsi il sangue nelle vene, e, di botto, fatto ardito in un momento, risponde: Se i miei antenati furono cacciati, ritornarono in patria l'una e l' altra volta, cioè nel 1251 e nel 1266; ma i tuoi discendenti, cacciati dopo il trionfo dei Neri, non seppero tornare più in patria.

Qui scomparisce lo spirito di parte: fosse Dante guelfo o ghibellino, dei Bianchi o dei Neri, a noi non interessa, come non interessava, in quel momento, a Dante (1). Qui noi vediamo soltanto il figlio, che, di fronte al nemico della sua famiglia, sente ribollire il suo sangue, che è il sangue degli avi suoi; dimentica il suo partito e se stesso, e parla con l'animo dei suoi padri, che erano guelfi. Chi oserebbe tacciarlo di contraddizione? Tutta la sua stirpe vive, anzi si confonde e si personifica in lui; onde egli, nel nome dei padri, raccoglie l' insulto e lo ricaccia contro chi l'ha lanciato.

Ma questo scambio violento di parole viene interrotto dal sorgere improvviso d' un' ombra, accanto a quella di Farinata. Lo dico subito, è Cavalcante Cavalcanti, il padre di Guido, l'amico più intimo di Dante.

E qui un nuovo lampo di poesia, che ci rapisce, crea una posizione nuova, la quale, mentre giova al Poeta per dare maggiore risalto allo strazio interiore, che travaglia e tortura l'animo di Farinata, è una delle creazioni più belle della fantasia di Dante. Non ce l'avremmo aspettata quell' apparizione, che, quasi inopportuna ed importuna, viene ad interrompere un discorso tanto accalorato e tanto intimo.

(1) Dico intanto che, nel 1300, quando Dante pone la scena del poema, era guelfo di parte bianca; quando, invece, scrisse, cioè verso il 1307 o 1308, faceva parte da se, o era ghibellino.

Eppure quell'ombra riceve dall'arte del poeta tanto risalto e tanto rilievo da dare maggiore forza alla lotta, che parrebbe, e non è, interrotta e raffredata; mentre si presenta circonfusa di tale profondo sentimento di pietà da interessarci e commuoverci. È l'anima profondamente addolorata di un padre, presentata con tali tocchi meravigliosi e con tali atteggiamenti drammatici da rivelare nel Poeta l' anima sommamente delicata d'un artista. Il quadro s'ingrandisce, ma non si offusca: le due figure rimangono chiare e ben distinte; onde il sorgere della figura di Cavalcante non oscura quella di Farinata, che rimane lì, viva, in tutta la sua fierezza e in tutta la sua lotta.

Cavalcante aveva udito che chi parlava era Dante Alighieri. Questo nome, che aveva destato ira in Farinata, desta, invece, un sentimento profondo di pietà, in Cavalcante. Se Dante è qui vivo per altezza d' ingegno, pensa egli, anche Guido, che gli fu amico e compagno, e fu poeta forte e gentile, come lui, sarà qui; onde si mostrò (" surse alla vista„) accanto a quella di Farinata ("lungo questa)„ scoperta sino al mento ("scoperchiata infino al mento„), essendosi levata in ginocchio, e guarda intorno a Dante; ma, quando si accorge che il suo figliuolo non è con lui, con profondo strazio dell'animo, gli chiede dov'è, e perchè non è con lui,

Allor surse alla vista, scoperchiata,
  Un' ombra, lungo questa, infino al mento;
  Credo che s'era in ginocchie levata.
D' intorno mi guardò, come talento
  Avesse di veder s' altri era meco;
  Ma, poi che 'l sospecciar fu tutto spento,
Piangendo, disse: " Se, per questo cieco
  Carcere, vai per altezza d' ingegno,
  Mio figlio ov'è? E perchè non è teco? „

Due domande, l' una incalzante sull' altra. Il povero padre non aspetta la risposta alla prima domanda, ed incalza con la seconda, non potendo resistere all'ansietà, che lo turba

e non gli dà tregua. Dante da quelle parole e dal saperlo un epicureo, comprende subito che chi parla è il padre di Guido. Chi sa con quanto strazio dell' animo dovette scrivere questi versi, perchè, se Guido era vivo quando s' immagina che si svolga la scena, era morto quando Dante scriveva. Una folla di pensieri e di memorie dovette invadere e torturare la sua anima. L'immagine di Guido, il primo ed il più intimo dei suoi amici, con cui aveva scambiato versi, ed a cui aveva dedicato la *Vita Nuova*, mandato in esilio da lui, e richiamato troppo tardi, quando la malattia, contratta nell'esilio di Sarzana, l'aveva logorato e spento poco dopo il ritorno, dovette affacciarsi assai triste al suo pensiero.

Ma egli, stordito ancora dal discorso avuto con Farinata, toccato nel suo amor proprio per essere stato uguagliato dal padre, nell'altezza dell'ingegno, a Guido, dà una risposta un po' brusca.

" Da me stesso non vegno:
Colui, ch' attende là, per qui, mi mena,
Forse, cui, Guido vostro, ebbe a disdegno ".

Verso oscuro, che può paragonarsi ad un quadro, su cui sia caduta una macchia, la quale però non impedisce di vedere chiara tutta la figura. Se " cui " è complemento oggetto, si riferisce a Virgilio, e allora la terzina si spiega così: " Non vengo da me stesso; ma per questo regno mi guida colui che attende là, e che, forse, Guido vostro ebbe a disdegno, o perchè suggerì sempre a Dante di scrivere solamente in volgare, o perchè non amò la sapienza, personificata in Virgilio, con quell'amore e con quello studio, che Dante nel *Conv.* (III, 11) dice costituire il vero filosofo. Se " cui " è complemento di termine, significa " a chi " e si riferisce a Beatrice; ed allora la terzina ha questo significato: " Non vengo da me stesso; ma, attraverso questo regno, Virgilio, che attende là, mi mena a colei, la quale, forse, non si dette, nè poteva darsi pensiero di Guido come di me ". In ogni caso, il valore dell' espressione rimane uguale: Che volete

farci? C'è chi si prese cura di me, e non del vostro Guido, nonostante il suo alto ingegno (1).

Di tutto questo discorso Cavalcante non raccoglie che una parola sola, quella che soltanto lo interessava in quel momento: " ebbe „ passato remoto; onde pensa che suo figlio sia morto; pertanto scatta in piedi e grida:

> Come
> Dicesti? Egli ebbe? Non viv'egli ancora?
> Non fiere gli occhi suoi lo dolce lome?

Altre quattro domande, che crescono sempre d'intensità e rivelano la tempesta dell'animo del povero padre.

È una pagina del cuore umano scrutato in tutta la sua lotta, in tutto il suo strazio. Di fronte ad una notizia che ci porti o somma gioia o sommo dolore, noi restiamo storditi, perplessi, e non crediamo: ci sembra di non avere bene udito, di non avere bene compreso; anzi, ove si tratti di grave dolore, vorremmo non avere udito, non avere compreso; onde moltiplichiamo le domande, sperando trovare una parola che smentisca la notizia, o ci illuda d'avere franteso, e chiediamo che la notizia ci venga ripetuta, non so se a conforto o a maggiore strazio dell'animo, certo a sfogo d'un dolore, che non trova posto nel cuore affatto impreparato, disposto piuttosto a ricevere buona che triste notizia. " Come dicesti? Egli ebbe? „ Dunque non ha più? Dunque è morto?

I due non s'intendono, perchè, come dice il De Sanctis, sono in due stati d'animo diversi. Dante si riferisce agli anni giovanili, al tempo degli studi e delle gare letterarie, quindi usa il passato remoto: Cavalcante, preoccupato invece dello stato presente del figlio, vede nel verbo al passato l'indizio sicuro della morte del suo Guido; onde incalza: Non vive egli ancora? I suoi occhi non sono più rischiarati dalla luce del sole?

---

(1) *La Divina Commedia*, nuovamente commentata da F. Torraca, [4] Roma, Albrighi, Segati e C., p. 72.

Alcuni commentatori vedono qui due domande uguali, giacchè, dicono, non vivere e non essere rischiarati dalla luce del sole è la medesima cosa; ma niente affatto: il pensiero che il figlio sia morto desta in Cavalcante un pensiero nuovo, che è conseguenza del primo. Se è morto, potrà darsi che sia nell'Inferno: ed allora, ciò che costituisce il suo tormento maggiore, la privazione, cioè, della luce nel " cieco carcere ", teme che sia anche la dura sorte del suo figliuolo; onde sente straziarsi l'animo d' un nuovo dolore, più forte di quello, che gli aveva causato il solo pensiero della morte: dolore che determina in Cavalcante un nuovo stato d'animo, dal quale scaturisce l'ultima domanda: " Non fiere gli occhi suoi lo dolce lome? "

Aspettava una risposta, ma Dante rimane lì, muto, assorto in un nuovo pensiero, (altra posizione drammatica meravigliosa), un pensiero filosofico e teologico, di cui toccheremo appresso, che si è sopraggiunto a quelli che già gli ingombravano la mente ed il cuore; onde bastano pochi minuti di sosta, perchè il dubbio si converta in certezza nell'animo del povero padre, il quale cade supino al suolo.

Certi silenzi sono più eloquenti delle parole. Noi, parlando, possiamo, con la dolcezza dell' espressione, mitigare l' asprezza della notizia, e gettare una goccia di balsamo sulla ferita, che pur apre la nostra parola; ma il silenzio fa intendere di più di quel che si voglia dire, e lascia sanguinare la piaga senza conforto. Tale è lo strazio del cuore del povero Cavalcante: gli si è aperta una ferita, e non gli si porge un sollievo: onde l' infelice stramazza al suolo. Dante non avrebbe potuto esprimere meglio un dolore, che è inesprimibile.

Quando s'accorse d'alcuna dimora,
  Ch' io faceva dinanzi alla risposta,
  Supin ricadde, e più non parve fuora.

Sono meravigliosi questi tre atteggiamenti della persona di Cavalcante, atteggiamenti che rispondono a tre stati d'animo

dell' infelice padre. Quando egli comincia a nutrire la speranza di vedere il suo Guido insieme con Dante, si leva in ginocchio, quasi in atto di preghiera, espressione dello stato dell'animo di un povero padre disposto a qualsiasi umiliazione ed a qualsiasi sacrifizio pur di procurarsi la gioia di vedere un figlio, o di averne, almeno, notizie, massime essendo travagliato da incertezze e da palpiti sulla sua sorte. Quando comincia a sospettare che il figlio sia morto, scatta in piedi, spinto da quell' improvviso moto dell' animo, che si ribella alla notizia, la quale si affaccia sgarbata al pensiero e non trova posto nell'animo. E' il primo stadio del dolore causato da notizia repentina, e che, pertanto, suscita una tempesta nell'animo: tempesta di dubbio e di certezza, di speranza e di disperazione, di raccapriccio e di rassegnazione. Ed a questa lotta segue la prostrazione più tragica, causata dalla certezza della morte del figlio; onde, come abbattuto da un colpo mortale, cade, di botto, al suolo, in un triste abbandono; abbandono che trova la sua espressione più significativa nel silenzio che l' avvolge e lo fa grande nel dolore. Egli non si lagna, non impreca, non maledice, ma cade supino, privo di sensi e di forze; ed in questo improvviso abbandono del suo corpo non vediamo ciò che si vede, cioè la debolezza del corpo che cade, ma vediamo ciò che non si vede, cioè la forza interiore e veemente del dolore, che lo stramazza e lo lascia abbandonato e prostrato.

Supin ricadde, e più non parve fuora.

Talvolta una pennellata, un atteggiamento, una parola, se è opera di artista, esprime molto di più di quel che possa esprimere un intero quadro o una narrazione intera.

Il Manzoni, nell' ultima edizione, non narra tutta la tragedia dell' uccisione e della sepoltura della conversa; ma la lascia intendere, con migliori contorni e con maggiore risalto, nella semplice espressione: " Forse se ne serebbe potuto saper di più, se, invece di cercar lontano, si fosse

scavato vicino„. (Cap. X). Dante non dice la circostanza nella quale la morte violenta tolse a Francesca " la bella persona „, ma la lascia intendere nella magnifica frase (*Inf.*, V, 102):

.... e il modo ancor m'offende,

covre di un velo la colpa, di cui Francesca sconta nel secondo cerchio dell' *Inferno* la pena, e fa che la peccatrice, tutta compresa di un senso di verecondia, e, quasi, di castità, che la rende sublime nella colpa, la nasconda in quel verso arcano (*Ib.*, 138):

Quel giorno, più non vi leggemmo avante;

non manifesta tutta la lotta e la commozione, che travagliò e prostrò il suo spirito al racconto di Francesca ed alle lagrime di Paolo, il quale, in silenzio, aveva ascoltato la storia dolorosa d' una donna morta e dannata per lui, la quale, ciò nonostante, aveva dichiarato di sentirsi avvinta a lui con un amore più forte del dolore dell' inferno; ma lascia intendere molto di più di quel che avrebbe potuto esprimere, nel suo verso famoso (*Ib.*, 142):

E caddi come corpo morto cade.

Farinata, che Dante, a buon diritto, chiama qui il magnanimo, perchè mostra di avere un animo inflessibile, era rimasto ritto, estraneo assolutamente a questa scena di dolore, nonostante Guido fosse suo genero, per avere sposata la figlia Beatrice. Egli

non mutò aspetto,
nè mosse collo, nè piegò sua costa.

Il suo pensiero fu sempre e tutto assorto nelle parole scagliategli contro da Farinata: " ma i vostri non appreser ben

quell'arte „, parole rimastegli conficcate nel cuore come un pugnale; onde tutto ciò che è avvenuto fuori di lui è assolutamente come non avvenuto. Pertanto replica:

> E " Se, „ continuando al primo detto,
> " Egli han quell' arte „ (disse) " male appresa,
> Ciò mi tormenta più che questo letto.

Durante il tempo del colloquio fra Dante e Cavalcante, quel l'animo fiero ha lottato col suo rivale, e la lotta è stata tanto più forte quanto più interna; egli sente più forte e più cocente l'onta, che gli è stata fatta, e sente di non doverla assolutamente sopportare. La rabbia, la vergogna, il desiderio di vendetta e il rammarico che ne consegue e lo tormenta, lo rendono estraneo alla morte del genero, anzi estraneo al fuoco dell' Inferno.

> Ciò mi tormenta più che questo letto.

E si capisce, giacchè i dolori morali, causati principalmente dalla constatazione dolorosa di veder distrutto, per opera di avversari, ciò che costituì e costituisce il nostro orgoglio, e forse l' ideale e lo scopo della nostra esistenza, superano il più atroce dolore fisico; onde noi ci sentiamo quasi fuori dell'ambiente che ci circonda e che, prima, ci preoccupava o ci tormentava. Ma Farinata strappa dal suo cuore lo strale e lo vibra contro chi l' ha scagliato. " Se i miei non hanno appreso l'arte del ritorno, „ egli dice, " neppure tu l' apprenderai, giacchè prima di cinquanta mesi, cioè prima del giugno 1304, saprai quanto pesi l' arte del ritorno, vedendo vani i tentativi tuoi e degli altri esuli bianchi e ghibellini, fatti per ben due anni, di tornare in patria.

> " Ma non cinquanta volte fia raccesa
> La faccia della donna, che qui regge,
> Che tu saprai quanto quell'arte pesa „

La donna che regge nell' Inferno è Ecate triforme: Ecate nell' Inferno, Diana in terra, luna nel cielo. La faccia della luna si accende ogni mese.

La notizia dell' esilio e del vano tentativo di ritorno dovette ferire il cuore di Dante nel più vivo dei suoi sentimenti. Farinata intanto, che già ha vendicato l' oltraggio ricevuto, e non è nè volgare nè abietto, ma dignitoso in tutti i suoi atti, e, d' altra parte, sente profonda pietà per i suoi figli perseguitati ancora dai guelfi dominanti, desiderando avere notizie di essi, porge a Dante una preghiera, che accompagna con un augurio. Deh! per il mio desiderio che tu resista e non ceda all' impeto dei tuoi nemici, dimmi, perchè il popolo fiorentino è così spietato contro i miei discendenti? (1)

Farinata allude alla condanna sua, pur morto, e dei suoi figli, nel 1283, come eretici consolati, ed all' esclusio-

---

(1) Più che mutamento dell' animo di Farinata, come si esprime il PARODI (*Bull.*, V, 75 e VIII, 95), io lo chiamerei, conferma di quella delicatezza di sentimento, che è caratteristica propria delle anime grandi, e che si è rivelata in Farinata sin dalle sue prime parole:

> " Di quella nobil patria, natio,
> Alla qual, forse, fui troppo molesto „.

Egli, dolente di essere stato indifferente alla possibile morte di suo genero, dolente di avere straziato l' animo di Dante con la predizione dell' esilio, commosso della misera sorte toccata ai suoi discendenti, soddisfatto, d' altra parte, di avere già vendicato l'oltraggio ricevuto, torna ad usare un linguaggio tenero e delicato, espressione di quel sentimento nobile e dignitoso, che gli era abituale, e che, per un momento, era stato turbato dalla forte passione di parte e dal rispetto dovuto alla propria personalità offesa. Onde, da qui innanzi, il discorso tra Farinata e Dante procederà calmo e con segni di amicizia. Per questo vario atteggiarsi del suo spirito, alla figura di Farinata è veramente viva e fortemente drammatica. Si accosta la figura di Dante, che sa reagire e sa piegarsi a pietà. In tutto questo è di accordo il PARODI, onde la sua espressione (" mutamento di animo „) ritengo significhi, come, del resto, mi pare rilevare dal contesto, ritorno alla calma dopo la tempesta del diverbio, che Fariuata non rinnega e del quale non si mostra nè dispiaciuto nè pentito.

ne degli Uberti dalle magistrature, sì nella nuova costituzione del governo del 1282, che in quella di Giano della Bella del 1293. “ Nel 1280, scrive il Torraca (1), quasi tutti i Ghibellini rientrarono in Firenze per la pace del card. Latino; ma rimasero confinati, tra Orvieto e Roma, Lapo e Federico figliuoli di Farinata, e parecchi altri degli Uberti, sino a quando gli animi di coloro, che l'inimicizia separò, per parentele od altri mezzi, non fossero ricondotti a concordia e amicizia „ :

> “ E se tu, mai, nel dolce mondo, regge,
> Dimmi, perchè quel popolo è sì empio,
> Incontra a' miei, in ciascuna sua legge ?„

Il “ se „ è la solita particella deprecativa, derivata dal latino “ sic„. “Mai„ significa: in alcun tempo, quando che sia, un giorno. La parola “ regge „ ha messo un po' in imbarazzo i commentatori: non può intendersi per “ rieda „, perchè Farinata sa benissimo che Dante ritornerà al mondo, tanto che gli predice l'esilio; deriva, invece dal verbo “ reggere „ e sta per “ regga „. Si dice che un uomo regge alla lotta, quando ha forze sufficienti per resistere all'urto di forze uguali o superiori; onde qui il senso è: “ che tu possa reggere, resistere all'impeto degli avversari „.

Dante gli ricorda lo strazio ed il grande scempio della battaglia di Montaperti (4 sett. 1260), che tinse di sangue il fiumicello Arbia. In quella battaglia, i Senesi, i Ghibellini fiorentini fuorusciti e i cavalieri tedeschi del re Manfredi fecero grande strage dei Guelfi fiorentini. “ Circa a 15 mila prigioni furono condotti in Siena, e circa a 10 mila morti e 5 mila feriti, e 18 mila cavalli tra morti e presi.... Il terreno era tutto rosso come se fosse coperto di scarlatto, e molte fosse avieno raccolto di molto sangue„ (2). Farinata,

---

(1) *La D. Commedia* cit., p. 74.

(2) Aldobrandini, *La sconfitta di Montaperto*, pp. 22-24, cit. dal Torraca nel comm. suddetto, p. 74.

insieme con gli altri Uberti, era a capo dell' esercito ghibellino. Per questa strage, dice Dante, tali "decreti„ sono emanati nel " tempio „, giacchè, prima del 1299, quando fu costruito il Palazzo Pubblico, i priori ed i savi di Firenze si riunivano nelle chiese, ordinariamente in quella di S. Giovanni.

> Ond' io a lui: " Lo strazio e il grande scempio,
> Che fece l'Arbia colorata in rosso,
> Tale orazion fa far nel nostro tempio „.

" Orazion „ ironicamente sta per decreti; ma può anche intendersi in senso proprio, se è vero che nelle litanie era aggiunto il versetto: " Ut domum Ubertam disperdere et eradicare digneris „.

— A questo ricordo, Farinata, gettando un profondo sospiro e scotendo il capo, come per dissentire, gli rinfaccia ciò che di più grande e di più nobile era nelle sue memorie e nella sua coscienza di cittadino, e di cui la patria, che pur ama, non aveva saputo tener conto. "A tale strage„, disse, "non fui solo, nè mi sarei mosso, con gli altri, senza ragione: "fui„ solo, però, a difenderla a viso aperto nel parlamento di Empoli, dove i Ghibellini di tutte le città vicine proposero e sostennero la distruzione di Firenze „. Ad un' azione compiuta non senza ragione ed insieme con altri, e di cui la responsabilità non è tutta sua, ne contrappone un'altra, mille volte più nobile e più dignitosa, compiuta da lui solo, e della quale la gloria, di cui si vanta, è tutta sua. In un tempo in cui la coscienza politica ed il carattere erano meno che spenti, Farinata ci appare come un eroe, che vince la sua epoca ed i suoi tempi, e, dopo tanti secoli, le parole pronunziate da lui in quel congresso, arrivano sino a noi come un monito severo (1).

---

(1) " Tutte le città vicine, e' conti... e tutti i baroni d' intorno proposono e furono in concordia, per lo migliore di parte ghibellina, di

E l'apoteosi più magnifica che egli possa fare di se stesso, e che ha reso immortale questo verso, e maestosa la figura di Farinata, il quale ci apparve grande sin dal suo primo apparire, e della cui grandezza, forse, non c'eravamo reso, subito, esatto conto. Al di sopra di ogni spirito di parte, al di sopra di ogni vendetta, sia pure pubblica, v'è l'amore della patria, l'amore a quelle sacre mura, che racchiudono le reliquie più sante dei nostri avi e le tradizioni più gloriose della nostra stirpe. Questa nobile azione e questa onorata coscienza di cittadino lava ogni sangue e cancella ogni colpa.

Poi ch'ebbe sospirato e il capo scosso,
„ A ciò non fui io sol, “ disse; „ nè, certo,
Sanza cagion, con gli altri, sarei mosso;
Ma fu' io solo, là, dove sofferto
Fu per ciascuno di tor via Fiorenza,
Colui, che la difese a viso aperto „.

A queste parole, Dante, compreso di venerazione si calma, e ricambia l'augurio fattogli da Farinata con un altro ugualmente tenero; del resto anch' egli ha un' anima nobile, ed ha bisogno di porgergli una preghiera. “ Deh! per quella tregua e per quella pace, che io auguro, un giorno, alla tua discendenza (1), sciogliml, ti prego, questa difficoltà, che

disfare del tutto la città di Firenze, e di recarla a borgata... Alla quale proposta si levò e contradisse il valente e savio cavaliere messer Farinata degli Uberti,.. dicendo... com'era follia di ciò parlare, e come gran pericolo e danno ne potea avvenire, e s'altri ch'egli non fosse, mentre ch' egli avesse vita in corpo, colla spada in mano la difenderebbe „ (G. VILLANI, VI, 81).

(1) L'augurio di Dante, però, non si avvererà, giacchè, come dice D. COMPAGNI, gli Uberti rubelli di loro patria, mai nè merzè nè misericordia trovarono „. G. VILLANI riferisce le parole commoventi che un Uberto. condotto al patibolo, rivolse ad un suo consanguineo compagno di sventura: La mattina quando erano menati a giustiziare, Neracozzo domandò messere Azzolino: Ove andiamo noi? Rispose il cavallere: “A pagare un debito che lasciarono i nostri padri„.

mi ha tenuto preoccupato. Era la difficoltà che s'era affacciata alla sua mente quando, parlando con Cavalcante, s'era accorto che egli ignorava che suo figlio era vivo, difficoltà che l' aveva assorto sino al punto di fargli dimenticare di dover dare una risposta al padre preoccupato ed affannato. Se voi dannati vedete il futuro, dice Dante, come mi ha mostrato Ciacco, parlandomi delle future lotte di Firenze, e come mi dimostri ora tu predicendomi l'esilio, come va che non conoscete il presente, giacchè Cavalcante ignora che suo figlio è vivo?

" Deh, se riposi mai vostra semenza, „
Prega' io lui, " solvetemi quel nodo,
Che, qui, ha inviluppata mia sentenza.
E' par che voi veggiate, se ben odo,
Dinanzi, quel, che il tempo seco adduce,
E, nel presente, tenete altro modo „.

" Noi vediamo „, risponde Farinata, " come coloro, che hanno cattiva vista, le cose future, per quel che Iddio ci rivela ; non conosciamo, però, assolutamente le cose presenti, onde nulla sapremmo del vostro stato umano se altri non ce lo comunicasse. Da ciò comprenderai che non sapremo più nulla da quel punto in cui il futuro cesserà di essere futuro, cioè dopo la distruzione del mondo e del tempo „. Farinata dice che le anime dei dannati vedono le cose future come coloro che hanno cattiva vista, perchè, in quel momento, istituisce un confronto con i beati, i quali godono la visione intuitiva di Dio, in cui vedono chiare tutte le cose. Egli è conscio della sua dura condizione di dannato, e confessa, con estremo dolore, che le anime sue compagne non molto bene conoscono il futuro, perchè, non vedendo Dio, possono conoscere solamente quel tanto che Egli, che pur le ha in disgrazia, crede di manifestare loro. È inutile dire che Dio, come manifesta il futuro, potrebbe manifestare anche il presente; ma per questo non occorre l'aiuto di Dio potendolo i dannati conoscere per comunicazione diretta

avuta dalle anime, che, di tempo in tempo, precipitano nell'Inferno.

> " Noi veggiam come quei, che ha mala luce,
> Le cose, „ disse, " che ne son lontano;
> Cotanto ancor ne splende il sommo Duce.
> Quando s'appressano, o son, tutto è vano
> Nostro intelletto; e, s'altri non ci apporta,
> Nulla sapem di vostro stato umano.
> Però comprender puoi che tutta morta
> Fia nostra conoscenza da quel punto,
> Che, del futuro, fia chiusa la porta „.

Si suol dire che la prescienza delle anime dei trapassati sia invenzione di Dante per trarre meravigliosi effetti poetici.

Dante nulla ha aggiunto alla dottrina filosofico-scolastica e teologica. Sarebbe stata sua invenzione, se egli avesse ammessa la prescienza per virtù insita nelle anime, ossia per forza naturale delle anime; ma egli dice chiaramente che il futuro viene rivelato alle anime, direttamente o indirettamente, da Dio.

> Cotanto ancor ne splende il sommo Duce.

E questa è dottrina filosofica e teologica. La dottrina è questa. L'anima umana non è forma sussistente separata; ma è forma sostanziale del corpo umano, destinata, per sua natura, ad informare il corpo; quindi racchiude nella sua sostanza un ordine essenziale e intrinseco al corpo, che informa. Pertanto produce tutte le sue operazioni con dipendenza dal corpo. Essa è, inoltre, il principio da cui emanano tutte le facoltà umane, vegetative, sensitive ed intellettive; le prime due si subbiettano in organi speciali, cioè nell'apparató respiratorio, digestivo, ottico, acustico, ecc, e perciò le loro operazioni dipendono intrinsecamente da tali organi, i quali da quelle facoltá acquistano la virtù speciale ad operare: le intellettive, invece, non si subbiettano in alcun organo; ma, nelle loro operazioni, dipendono estrinsecamente dagli organi, e non soltanto da quelli che sono alla periferia,

come la vista, l'udito, il tatto, ecc. ; ma da quelli interni, come l'estimativa, la memoria, ecc. Ciò posto, ecco come avviene l'intellezione umana, secondo la filosofia scolastica. L'oggetto, che è esterno e materiale, agisce sugli organi, che sono alla periferia, i quali trasmettono le impressioni agli organi sensitivi interni. Questi organi presentano alle facoltà intellettive un'immagine, un fantasma, che, essendo materiale, non può operare su facoltà spirituali, giacchè nessuna cosa materiale può operare su entità spirituali. L'intelletto agente rischiara l'immagine, il fantasma, e lo rende capace di agire sull'intelletto possibile, il quale passa dalla potenza all'atto, e si congiunge col suo obbietto, intendendolo.

Dato tutto questo, ne consegue che, quando l'anima è separata dal corpo, essendo priva degli organi nei quali si subbiettavano le facoltà sensitive, non può avere presente alcun fantasma, su cui operi l' intelletto agente, e quindi non può acquistare, per virtù propria, alcuna conoscenza: conserva soltanto le conoscenze che aveva acquistate mentre era in vita. Ogni nuova conosceuza le può venire comunicata, o da altre anime, o dai demoni, o da Dio. Onde S. Tommaso dice (1): "Possunt etiam facta viventium non per seipsos cognoscere, sed vel per animas eorum, qui hinc ad eos accedunt, vel per angelos, seu demones, vel etiam spiritu Dei revelante „ Alla fine del mondo, quando non vi sarà più vicissitudine di tempo, i dannati non otterranno più nuove conoscenze: non riguardanti il futuro, perchè non vi sarà più futuro, non essendovi successione di tempo; non riguardanti il presente, perchè mancando il mondo, non scenderanno più anime nell'Inferno, dalle quali potrebbero averle comunicate.

Dopo la spiegazione avuta da Farinata, Dante, addolorato di avere, per il suo silenzio, procurato tanto dolore al povero Cavalcante, lo prega di dirgli che suo figlio è ancora vivo, e che voglia scusarlo del ritardo così indeli-

---

(1) *Summa theologica*, I, 88-9.

cato e così funesto, giacchè la sua mente era confusa dal dubbio, che ora gli è stato sciolto:

> Allor, come, di mia colpa, compunto,
> Dissi: " Or direte, dunque, a quel caduto,
> Che il suo nato è, co' vivi, ancor congiunto.
> E s'io fui, dianzi, alla risposta, muto,
> Fat' ei saper che il fei perchè pensava
> Già nell' error, che m' avete soluto „.

Già Virgilio lo richiama per essersi trattenuto troppo a lungo, onde Dante prega Farinata, in fretta, perchè gli dica chi sta con lui. Qui, io dimoro, risponde Farinata, con moltissime anime: qui è Federico II di Svevia, il Cardinale degli Ubaldini, ed altri dei quali taccio:

> E già il maestro mio mi richiamava;
> Per ch' io pregai lo spirito, più avaccio,
> Che mi dicesse chi, con lui, si stava.
> Dissemi: " Qui, con più di mille, giaccio:
> Qua dentro è lo secondo Federico,
> E il Cardinale; e, degli altri, mi taccio „.

Farinata, sempre altero, non ricorda che due personaggi degni di lui; degli altri non cura. Di Federico II di Svevia tutti conosciamo la storia. Delle sue credenze religiose il Salimbene scrive: " Era epicureo, e perciò cercava e faceva cercare dai suoi dotti nella Sacra Scrittura ciò che s' adattasse a dimostrare che non v'è altra vita dopo la morte „. Del Cardinale il Salimbene stesso dice: " Ottaviano degli Ubaldini, cardinal diacono di S. Maria in via Lata, legato apostolico in Lombardia e in Romagna contro Federico II e i Ghibellini, nel Regno contro Manfredi; ma sospettato di esser favorevole alla parte imperiale; " sagacissimo uomo„.

Dopo ciò, Farinata rientra nella tomba:

> Indi s' ascose.

Come maestoso era comparso, maestoso si ricompone nell' avello. Dopo il discorso vibrato avuto, i due sommi si

dividono con segni di amicizia, come due cavalieri, che, dopo essersi battuti, si stringono la mano per restare per sempre amici.

Dante, ripensando alla triste profezia dell'esilio, si accosta a Virgilio, il quale riprende il cammino, e, lungo il viaggio, gli domanda: "Perchè sei così smarrito„? Dante, gli manifesta la sua preoccupazione e il suo dolore, e Virgilio, per confortarlo, gli dice: " Tieni pur quel che hai udito contro di te; ma poni mente a quel che sto per dirti. Quando sarai dinanzi al dolce raggio di Beatrice, che vede tutto chiaramente, e non come i dannati, che vedono il futuro " come quei, che ha mala luce „, saprai con certezza la tua sorte futura „.

Ed io, inver l' antico
Poeta, volsi i passi, ripensando
A quel parlar, che mi parea nimico.
Egli si mosse; e, poi, così andando,
Mi disse: " Perchè sei tu sì smarrito ? „
Ed io gli satisfeci al suo dimando,
" La mente tua conservi quel, ch' udito
Hai contra te „, mi comandò quel saggio,
" Ed ora attendi qui ! „ e drizzò 'l dito (1).
" Quando sarai dinanzi al dolce raggio
Di quella, il cui bell' occhio tutto vede,
Da lei saprai di tua vita il viaggio „.

Pietosa menzogna, giacchè Dante saprà in Paradiso, e non da Beatrice, ma da Cacciaguida, suo trisavolo, sia pure per comando di Beatrice, i suoi casi futuri; ma è il migliore ritrovato e la più efficace e tenera parola di sollievo che Virgilio abbia potuto porgere, in quel momento, a Dante.

Dopo ciò, Virgilio piega a sinistra, insieme vanno verso il mezzo, e, per una viuzza, scendono in una valle, il cui sgradito odore di umido marcio arriva sino a sopra.

---

(1) Additando in alto.

Appresso, volse a man sinistra il piede:
Lasciammo il muro e gimmo inver lo mezzo,
Per un sentier, ch' ad una valle fiede,
Che, infin lassù, facea spiacer suo lezzo.

Così termina il canto X.

Esso si può riepilogare in un verso solo, che è la sintesi, l' epigrafe, l' apoteosi di Farinata, ed è rimasto, attraverso i secoli, il motto caratteristico, che ne racchiude la vita.

Ma fu' io solo, ...
Colui, che la difese a viso aperto.

Ed è quel che rimane, nel rapido succedersi e travolgersi delle idee e delle lotte, dell'opera di Farinata.

Esso è anche un monito, che dal padre antico arriva, dopo sei secoli, vibrato e forte, sino a noi. Al di sopra di tutte le lotte di parte, le quali, d' ordinario, non sono che l'espressione di interessi egoistici, più o meno velati, vi è la patria, che è il primo palpito dell' infanzia e l' ultimo della vecchiaia, che si ripercuote sin nei regni d'oltretomba e forma l'orgoglio migliore delle generazioni forti e coscienti. La generazione nostra par che si disponga a perdere questa coscienza, perchè si dispone a perdere, di fronte all'esagerata visione dei diritti, l'alto sentimento del dovere: e, forse, non è fuor di luogo contrapporre, come espressione di due coscienze nazionali tanto diverse e pur non tanto lontane, l' “ obbedisco „ di Garibaldi al “ non posso „ di D'Annunzio.

La guerra ha aperte le piaghe dell' Italia nostra, e non son mancati Italiani, che, nel furore delle lotte di parte, rese più funeste dopo la sventura, hanno aperto, con mani violente, quelle ferite, e hanno fatto grondare sangue.

Ciascuno di noi, tenendo fisso lo sguardo e legato l'animo alla patria, viva ed operi in modo, da poter dire, a suggello della sua vita di uomo e di cittadino: “ Io la difesi a viso aperto „.

EMANUELE SCOLARICI

Errata-Corrige

Pag.	linea	Errata	Corrige
Pag. 134,	linea 4ult.:	quaeritur	queritur
» 148,	» 17:	Bargigli	Bargagli
» 149,	» 9:	al Quinault	al Molière ed al Quinault
» 157,	» 22:	sbazzarrisce	sbizzarisce
» 194,	» ult.:	atti	atti (1). Mi son servito dell'ediz. rara che trovasi nella Nazionale di Roma: *Melodrammi di P. Rolli, composti per il teatro di S. M. Britannica in Londra*. Verona, Tumermani, 1744.
» 197,	» 4ult.:	Giunto	Giunta
» 210,	» ...	affermare	attenuare
» 216,	» ...	Offenback	Offenbach
» 229,	» 20	modificazioni	alterazioni
» 257 *bis*, (*)	12:	P. Villey: *Les sources* ecc.	P. Villey: *Le sources* ecc. [2].
» »	» 15:	Napoli [1],	Napoli.
» 259,	» ult.	*littératura*	*littérature*
» 263,	» 9:	attirante ».	attirante ». [1]
» 270,	» 17:	B. Sebond » (II, 7)	R. Sebond » (II, 12)
» »	» 21:	scavezza ».	scavezza? »
» »	» 27:	lib. I)	lib. II)
» 271,	» 26:	e parlando	parlando
» »	» 27:	pla-	plai-
» »	» 28:	Boccace	Boccace,
» 273,	» 17:	un'abbondante	un abbondante
» »	» 27:	del Boccaccio	di Boccaccio
» 275,	» ult.	dal Villey	del Villey
» 276,	» 28:	laissè... facilitè	laissé... facilité
» 282,	» 4:	e gli si sia	e gli sia
» »,	» 17:	la staffa	le staffe
» 283,	» ult.	Perigord	Périgord
» 285,	l. 26:	un inibizione	un'inibizione
» 289,	» 27:	perciò	però
» 292,	» 19:	esse	lesse
» 381,	» 20:	un importante	un' importante
» 302,	» 6:	un'altro	un altro
» 303,	» penult.	reconnue	reconnu
» 304,	» prim.	predisait	predisoit
» »,	» 24:	inanités	inanité
» 305,	» 5:	di Girolamo	Girolamo
» »,	» 15:	(I, 25)	(I, 26)
» 306,	» 9:	du Boccace	de Boccace
» 316,	» 12:	reçu	reçeu
» »,	» 16:	di Villani	del Villani
» 319,	» 22:	particulairemente	particulierement
» ».	» 24:	incognue	incognu
» »,	» 31:	fixsement	fixement
» 320,	» 21:	Fornove	Fornuove
» »	» 23:	était	estoit
» »	» penult.	dusbio	dubio
» 621,	» 13:	despeçait	despeçoit
» »,	» 15:	estaient	estoient
» »,	» 24	phasianus	phasianis
» 323,	» 2:	suggillari	sugillari
» »,	» 31:	exenterant	exeuterant
» 324,	» 21:	avaient	avoient
» 327,	» 24:	disait	disoit
» 329,	» 32:	Pescquaire	Pesquaire
» »,	» 33:	commandait sous	commandoit soubs
» 330,	» 16:	rayne	royne
» »,	» 21:	estomac	estomach
» 332,	» 16:	pensait	pensoit
» 356,	» 14:	simplemant	simplement
» 358,	» 21:	prossessions	prosessions
» 361,	» 19:	reigiosamente	religiosamente
» 366,	» ult.:	qualche	qualunque
» 367.	» 15:	cler-voyant	cler-voyants

(*) Il tipografo, per distrazione, ha ripetuta la numerazione delle pp. 258-264, così che le pagine del volume sono 416, non 412. Qui si indica il numero delle pagine secondo la stampa.